

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ERION MARCOS DO PRADO

**OS RASTROS DA VIAGEM À ÍNDIA NA POÉTICA DE
CECÍLIA MEIRELES**

CURITIBA - PR

2011

ERION MARCOS DO PRADO

**OS RASTROS DA VIAGEM À ÍNDIA NA POÉTICA DE
CECÍLIA MEIRELES**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras – área de concentração Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Raquel Illescas Bueno.

CURITIBA - PR

2011



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ata quingentésima vigésima, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando ERION MARCOS DO PRADO. No dia vinte e nove de junho de dois mil e onze, às quinze horas, na sala 1020, 10.º andar, no Edifício Dom Pedro I, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: **RAQUEL ILLESCAS BUENO**, Presidente, **MURILO MARCONDES DE MOURA** e **WALTENCIR ALVES DE OLIVEIRA**, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada: **“Os rastros da viagem à Índia na poética de Cecília Meireles”**, apresentada por ERION MARCOS DO PRADO. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. Logo após a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos Examinadores para as suas arguições. Em seguida, o candidato apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora **RAQUEL ILLESCAS BUENO** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação do candidato. Em seguida, a senhora Presidente declarou **APROVADO** o candidato, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no dia vinte e nove de junho de dois mil e onze. xxxxxxxxxxxxxxxx

Dr.ª Raquel Illescas Bueno

Dr. Murilo Marcondes de Moura

Dr. Waltencir Alves de Oliveira

Erion Marcos do Prado

Erion Marcos do Prado



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

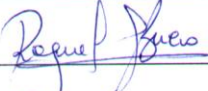
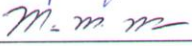

PARECER

Defesa de dissertação do mestrando ERION MARCOS DO PRADO para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

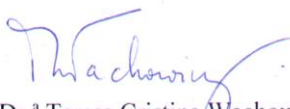
Os abaixo assinados RAQUEL ILLESCAS BUENO, MURILO MARCONDES DE MOURA e WALTENCIR ALVES DE OLIVEIRA arguíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

“Os rastros da viagem à Índia na poética de Cecília Meireles”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
RAQUEL ILLESCAS BUENO		APROVADO
MURILO MARCONDES DE MOURA		Aprovado
WALTENCIR ALVES DE OLIVEIRA		Ap.

Curitiba, 29 de junho de 2011



Prof.ª Dr.ª Teresa Cristina Wachowicz
Vice-Coordenadora

AGRADECIMENTOS

- À Dionara, minha eterna companheira de viagem.
- Aos meus pais, irmãos e sobrinhos, cuja existência me impede de estar só no mundo.
- Ao meu irmão Eros, cuja presença nem a morte pode apagar.
- À minha orientadora, Professora Doutora Raquel Illescas Bueno, por ter sido a única disposta a me guiar por estas sendas poemáveis.
- À CAPES, pelo financiamento em parte desta jornada científica.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é refletir sobre a poética delineada por Cecília Meireles em suas *Crônicas de viagem* - em especial as que tratam de sua viagem ao Oriente, em 1953 - e compará-la com a do livro *Poemas escritos na Índia*. Por um lado, observa-se a reiteração daquilo que nunca esteve ausente da obra de Cecília: sua ininterrupta percepção da transitoriedade e a herança da estética simbolista. Tais elementos assumem viés particular por conta da grande afinidade da poeta com a cultura e a espiritualidade indianas. "Lei do passante", espécie de "poema-prefácio", será lido como síntese das concepções de arte e de vida da autora. Por outro lado, ao contrário do que ocorre na quase totalidade de sua produção literária, as sensações experimentadas nessa viagem comparecem de maneira muito concreta. Os elementos naturais, as cores e os cheiros, por exemplo, são nomeados, tornando-se motivos poéticos, tanto nas crônicas como nos poemas. Nem por isso se tem uma visão exótica da Índia. A viajante Cecília Meireles, sabidamente passante, encontrou naquele país o que já carregava consigo; porém, para dizê-lo, recorreu a elementos formais até então ausentes de seu discurso.

Palavras-Chave: Cecília Meireles. Poética. Viagem.

RÉSUMÉ

Le but de ce travail est celui de faire réfléchir sur la poétique délimitée par Cecília Meireles dans ses *Crônicas de viagem* - en particulier celles qui traitent de son voyage à l'Orient en 1953 - et de la comparer avec la poétique du livre *Poemas escritos na Índia*. D'une part, il y a la réitération de ce qui n'a jamais été absent dans l'oeuvre de Cecília: son sens de l'éphémère et l'héritage de l'esthétique symboliste. Ces éléments prennent un biais particulier en raison de la grande affinité du poète avec la culture et la spiritualité indiennes. "Lei do passante", sorte de "poème-préface", devra être lu comme une synthèse des conceptions d'art et de vie de cet auteur. Par ailleurs, contrairement à ce qui se passe dans presque toute sa production littéraire, les sensations éprouvées lors de ce voyage se présentent d'une manière très réelle. Les éléments naturels, les couleurs et les odeurs, par exemple, sont nommés et deviennent des raisons poétiques, dans les croniques tout comme dans les poèmes. On n'y présente pas une vision de l'Inde exotique. Le voyageur Cecilia Meireles, consciente de n'être que de passage, a trouvé dans ce pays-là quelque chose qu'elle emportait déjà en soi; toutefois, pour le dire, elle a employé des recours à des éléments formels antérieurement absents dans son discours.

Mots-Clefs: Cecília Meireles. Poétique. Voyage.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. AS FIGURAÇÕES DO ORIENTE.....	5
1.1 CECÍLIA MEIRELES: BREVE NOTA BIOBIBLIOGRÁFICA	5
1.2 A ÍNDIA DE CECÍLIA – SEUS “ORIENTES”	13
1.3 ENTRE O ORIENTE E O OCIDENTE	21
1.4 A PASSANTE E A CIDADE	34
2. A VIAGEM POÉTICA	42
2.1 A POÉTICA DA MODERNIDADE – O SIMBOLISMO	42
2.2 O POETA E SUA LEI	49
2.3 A PASSANTE E A PASSAGEM.....	58
2.4 A MULHER NA MULTIDÃO – A POÉTICA DA SOLIDÃO	72
2.5 A UNIVERSALIDADE POÉTICA	77
2.6 O ENTRE-LUGAR	80
3 A ARTE DA VIAGEM	85
CONCLUSÃO	100
REFERÊNCIAS.....	109

INTRODUÇÃO

Durante muito tempo Cecília Meireles foi muito mais conhecida como poeta do que como cronista. E sua obra poética ocupa um lugar singular na literatura brasileira, pois em verso ela quase não escreveu sobre os grandes acontecimentos do mundo (o *Romanceiro da inconfidência* é uma exceção), e sim sobre o ser humano em sua profundidade. Por isso, muitas vezes foi tida como uma poeta alheia à sociedade.

Se grande parte dos escritores da primeira fase do modernismo brasileiro estavam engajados em uma luta contra os ideais das escolas anteriores (Parnasianismo e Simbolismo), para Cecília a transformação literária não deveria romper completamente com as estéticas literárias que a antecederiam. Isso a aproximou dos artistas da revista *Festa*, que possuíam muito mais que uma visão religiosa, um olhar místico sobre a existência humana – algo contrário aos valores de um mundo mecanizado pelo desenvolvimento tecnológico –, o que, além de outras características, os fazia herdeiros da escola simbolista, cujo intento era tratar do desconforto do homem no mundo moderno, seu desespero diante da efemeridade da vida e também de sua ligação com o imaterial.

“É poesia intemporal”¹, diria Otto Maria Carpeaux sobre a obra de Cecília Meireles, “simultaneamente inatual e atual”. É, também, universal, já que trata, sobretudo, da vida.

E a religiosidade de Cecília é inegável, contudo muito mais do que simplesmente católica, ela é uma escritora com religiosidade eclética, que busca a explicação dos mistérios da vida em vários sistemas filosóficos e religiosos, sendo o hinduísmo um deles.

Para Dilip Loundo,

[a]s afinidades entre a proposta metafísica de Cecília Meireles e a tradição dos *Upanishads*, com que ela dialogou através de

¹ CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio reunidos* (1942 – 1978) vol. 1. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, p. 875.

leituras sistemáticas e de contatos diretos com suas expressões vivas contemporâneas, revelam, de forma eloquente, que a presença da Índia em sua obra poética, longe de constituir um resíduo de suas origens simbolistas, trata-se, antes, de um fator instigador de sua filiação (ativa) ao Modernismo.²

É dessa relação com o Oriente que surge o livro *Poemas escritos na Índia*, além de várias crônicas – a maioria agrupada na coletânea *Crônicas de viagem*, organizada por Leodegário de Azevedo Filho.

Contudo, em suas *Crônicas de viagem* outro elemento também se torna evidente. “Poder-se-ia dizer que nas *Crônicas de viagem* existe uma teoria do viajar, que é também uma teoria poética”³ (observa Margarida Maia Gouveia), e que perpassa a obra de escritora brasileira como um todo. Referências às viagens não estão apenas nos títulos de seus livros de poemas (*Viagem, Mar absoluto, Poemas de viagem...*), como são elementos constantes em sua poesia. Além disso, as *Crônicas de viagem*, textos que foram escritos desde os anos quarenta, somam mais de 190.

Isso poderia ser um elemento de aproximação de Cecília Meireles com os outros escritores de seu tempo, mas se a viagem é um tema recorrente no modernismo brasileiro, pois muitos escritores se põem a viajar tanto para o interior do país como para o exterior com a intenção de construir uma identidade nacional (como Mário de Andrade e Oswald de Andrade), para a “pastora de nuvens” as excursões reais muitas vezes geram viagens metafóricas e ambas provocam reflexões sobre a existência humana. Por isso, mesmo que ela tenha feito apenas uma viagem real à Índia, em 1953, ao longo de sua vida realiza outras visitas metafóricas a esse país.

O simbolismo é modelo para a produção literária dos autores do grupo *Festa*, que, assim como Cecília, relacionam a estética dessa escola literária com alguns sistemas filosóficos orientais na tentativa de explicar os mistérios

² LOUNDO, Dilip. “Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética”. In: GOUVÊA, Leila V.B. (org.) *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007, p.135.

³ GOUVEIA, Margarida Maia. “As viagens de Cecília Meireles”. In: GOUVÊA, Leila V.B. (org.) *Ensaio sobre Cecília Meireles*, p.113.

da existência. A transitoriedade da vida e a transformação da sociedade, elementos constantes na arte simbolista, provocam em Cecília uma espécie de renúncia de si mesma, um desapego das coisas terrenas. Sendo assim, é necessário comparar a obra em prosa e a obra em verso de Cecília Meireles no intuito de verificar como a escritora conseguiu realizar seu projeto literário, a poética da viagem. E como muitos aspectos de sua biografia parecem ter influenciado sua produção literária, em um primeiro momento de minha pesquisa será feita uma breve nota biobibliográfica da escritora na intenção de evidenciar dados que serão relevantes para as análises das crônicas e dos poemas.

Sendo a Índia presença constante na obra da escritora brasileira, serão feitas análises das crônicas “Meus ‘orientes’”, “Pequena voz”, “Oriente-Occidente” e “Adeus amiga...” no intuito de verificar como se dá a relação de Cecília com esse país (e com o Oriente como um todo), e também de que forma as viagens influenciam sua visão de mundo.

Em um segundo momento será feito um histórico do simbolismo para demonstrar como esse movimento literário influencia e se configura na obra poética da escritora carioca.

A poética da passagem (“Lei do passageiro”), a efemeridade da vida (“Cidade seca”), o ciclo da existência humana (“Poeira”), o embate entre eterno e efêmero (“Som da Índia”), a solidão do indivíduo na sociedade moderna (“Multidão”), a universalidade da criação artística (“Romãs”) e a sensação de se encontrar em um lugar intermediário (“Praia do fim do mundo”) – já que o ser humano está no mundo só de passagem –, todos temas caros ao movimento simbolista, são evidentes na poesia de Cecília Meireles, o que será demonstrado através das análises dos poemas. Contudo, não há apenas uma aproximação temática entre Cecília Meireles e os poetas simbolistas, ela faz uso de diversos recursos recorrentes na poesia simbolista, o que também será demonstrado.

Além disso, a poeticidade da escrita de Cecília Meireles é uma característica constantemente evocada pelos críticos que se põem a tratar de

sua obra, por isso, por último será feito um estudo para demonstrar quais elementos aproximam a prosa de Cecília de sua poesia, transformando alguns de seus textos em crônicas poéticas. Para tanto foram selecionadas duas crônicas, “Arte de ser feliz” e “Janelas de hotéis”, cujas análises têm o intuito de evidenciar tais características.

Na obra de Cecília Meireles a “arte da viagem” se mistura ao simbolismo, ao hinduísmo e ao orientalismo, para que em verso ou em prosa ela verse sobre a existência humana.

1. AS FIGURAÇÕES DO ORIENTE

1.1 CECÍLIA MEIRELES: BREVE NOTA BIOBIBLIOGRÁFICA

Cecília Meireles inaugurou sua carreira na literatura em 1919 com o livro *Espectros* e aproximou-se do grupo de escritores brasileiros que tentavam conciliar a herança simbolista ao espírito da modernidade. Esse grupo era, também, fortemente marcado pelo sentimento de espiritualidade originário da cultura oriental, o que acabou se tornando um dos aspectos fundamentais da produção literária de Cecília, que, junto com outros artistas, participou da revista *Festa*, tendo como doutrina o pensamento filosófico, a tradição e a universalidade, características opostas às diretrizes gerais do movimento modernista em sua primeira fase, o qual defendia principalmente a ruptura com o passado e o liberalismo de ideias. Segundo Tasso da Silveira,

[o]s da corrente espiritualista (que eu preferira chamassem *totalista*) não encontrarão, talvez, tão viva correspondência no consciente popular. E isto porque o pensamento que os orienta já significa uma elaboração superior do espírito filosófico, a que só um pequeno escol intelectual pôde atingir. Eles querem, também, a expressão virgem e luminosa de nossa alma profunda, afirmada perante os outros povos como uma realidade digna de existir. Mas as indicações mais altas das virtualidades íntimas dessa alma, pretendem eles bebê-las na fonte viva da tradição. E além disso consideram a realidade brasileira integrada na realidade universal, coparticipando dessa perene permuta de forças interiores entre os povos, que faz a complexa grandeza do mundo de nossos dias.⁴

Essas palavras, além de caracterizarem os escritores da revista *Festa*, servem como norte para o estudo da obra da poeta, já que grande parte do que aí está dito aplica-se quase integralmente às poesias da “serena desesperada”. O fato de Cecília, na maior parte de sua produção literária em verso, não encontrar uma correspondência no consciente popular fez com que ela muitas vezes fosse tida como alheia aos acontecimentos do mundo, muito mais voltada para o filosófico, o imaterial. Mas, para a escritora, é através do

⁴Apud SILVEIRA, Tasso da, In: DAMASCENO, Darcy. *Cecília Meireles: o mundo contemplado*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967, p. 11.

abstrato que se constrói o concreto e vice-versa, pois a literatura sempre gera transformação.

Festa surgiu no Brasil em 1927, e os escritores pertencentes a esse grupo possuíam uma unidade de pensamento. Segundo os próprios integrantes, Festa era um grupo de novos e defendia o único modernismo que expressava o espírito verdadeiramente brasileiro. Para eles a renovação ocorreria através da integração entre o humano e o divino. Além disso, a inovação deveria se basear em uma tradição autenticamente brasileira.

Os escritores desse grupo assumiram uma postura de otimismo diante da vida redescoberta, pois se deram conta de que “a vida só é possível reinventada”⁵ – o que contrariava as estéticas literárias anteriores, marcadas por uma visão pessimista do homem e da vida. Mas também se preocuparam com o desespero do homem diante da morte, pois seu destino fugidio seria sua única certeza. A arte, portanto, deveria desvendar o mistério da existência humana, busca que lhe conferiu um caráter universal, já que toda a humanidade sempre teve o mesmo fim.

O conflito entre o mundo material e o espiritual e a falência do espírito causada pela busca dos prazeres mundanos fizeram com que o homem, desumanizado pelo desenvolvimento tecnológico e condenado a viver a artificialidade da vida moderna, buscasse na solidão uma forma de libertação e autoconhecimento.

O grupo Festa acreditava que o homem perdeu a alegria oferecida por Deus no início dos tempos, o que o obrigou a se contentar com os prazeres ilusórios e fugidios, mas isso não o impediu de buscar o prazer inexaurível atingido pela realização do espírito, gerando a necessidade do conhecimento do mistério do homem e seu destino, além do conhecimento da maior realidade do espírito, Deus.

Para os escritores desse grupo, o homem deveria participar de forma integral de um processo artístico inconsciente que se comparava à própria

⁵ MEIRELES, Cecília. “Reinvenção”. In: *Poesia completa*, vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 411.

criação divina, o que revelava uma visão universalista do espírito, e reiterava uma ligação desses escritores com o movimento simbolista.

Segundo a pesquisadora Neusa Pinsard Caccese, em seu estudo intitulado *Festa*:

A tal ponto valorizam a importância dos precursores e de uma tradição literária, que os integrantes do grupo *Festa* se voltam diretamente para seu passado mais imediato, contrariamente ao que seria de se esperar num momento de *renovação*, de *inovação*. Reconhecendo o significado do Simbolismo para melhor definir seus objetivos, a revista dedica-se ao estudo dessa estética, e de suas figuras máximas, dentre as quais salienta Whitman e Tagore, no plano universal, e, no brasileiro, Cruz e Souza, o poeta, e Nestor Vitor, o crítico, considerado o elemento que vincula a nova à velha geração.⁶

Tanto é que, para os espiritualistas, a totalização se dava pela presença, em sua arte, da realidade humana e universal, material e espiritual, por isso a necessidade de fixar a realidade brasileira não perdeu nunca de vista a inevitabilidade do destino humano.

A adoção dos ideais estéticos de *Festa* por Cecília Meireles, que participou da revista contribuindo com crônicas, poemas e desenhos ao longo das publicações, fizeram dela uma figura universalizante inserida no modernismo brasileiro. O trabalho com a linguagem e o alcance filosófico de suas reflexões permitiram que sua escrita ultrapassasse as barreiras nacionais e fosse se encontrar com o que há de mais refinado na lírica portuguesa e na filosofia oriental. Para Cecília a imaginação poética era uma forma de conhecimento, e através da linguagem ela promoveu sua busca pela compreensão da existência humana.

Alfredo Bosi afirma que:

Com Cecília Meireles a vertente intimista (...) afina-se ao extremo e toca os limites da música abstrata. (...) parte de um certo distanciamento do real imediato e norteia os processos

⁶ CACCESI, Neusa Pinsard. *Festa*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1971, p.65.

imagéticos para a sombra, o indefinido, quando não para o sentimento da ausência e do nada.⁷

Talvez muito disso se deva ao fato de a poeta ter entrado em contato com a morte muito cedo. Quando tinha três anos já havia perdido os pais e os irmãos, sendo criada pela avó materna, dona Jacinta Benevides, a quem dedicou alguns poemas. Família, ausência e memória fizeram parte de sua vida e de sua poesia e as dotaram de um sentimento de distância, exílio e desengano.

Depois de *Espectros*, Cecília publicou *Nunca mais e poema dos poemas* (1923) e *Baladas para El-Rei* (1925), títulos que completam a tríade dos livros excluídos, pela própria autora, de sua *Obra poética* (publicada pela primeira vez em 1958, sob sua supervisão). Mas foi com *Viagem* (1938), premiado pela Academia Brasileira de Letras, que Cecília entrou definitivamente para o grupo dos grandes escritores brasileiros, obra que lhe rendeu elogios entusiasmados de Mário de Andrade em dois ensaios presentes em *O empalhador de passarinho*. No primeiro deles, “Cecília e a poesia”, o poeta da *Paulicéia*, em tom de grande ironia, diz:

Cecília Meireles terá querido ternamente elevar a coletividade acadêmica, se sacrificando a si mesma em ser premiada pela Academia. E eis-nos diante da madrigalesca lição da maior “sinuca” literária destes últimos meses: a Academia acaba de ser premiada por ter concedido um prêmio à poetisa Cecília Meireles.⁸

E no segundo ensaio, intitulado “Viagem”, Mário afirma que Cecília, utilizando-se de esquemas métricos musicais, se insere dentro da mais íntima e verdadeira poesia. Segundo ele, o metro, na poesia da carioca, funciona como libertador, pois “é apenas um elemento de garantia formalística que permite a gente se isentar de preocupações construtivas”⁹.

⁷ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 460.

⁸ ANDRADE, Mário. “Cecília e a poesia”. In: *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p.75.

⁹ ANDRADE, Mário. “Viagem”. In: *O empalhador de passarinho*, p. 167.

A partir de *Viagem* a escritora passou a ter uma atividade poética mais intensa e publicou *Vaga música* (1942), *Mar absoluto* (1945), *Retrato natural* (1949), *Amor em Leonoreta* (1951), *Doze noturnos da Holanda* (1952), *Romanceiro da Inconfidência* (1953), *Canções* (1956), *Metal rosicler* (1960), *Poemas escritos na Índia* (?¹⁰), *Solombra* (1963), *Ou isto ou aquilo* (1964) e outros.

A poesia ceciliana possui um forte poder de sugerir, equilibrando sentimento e expressão (o que a aproxima dos epígonos do simbolismo), além da faculdade de “encher de silêncio as palavras”, algo constatado pela própria autora ao afirmar: “Minha infância de menina sozinha deu-me duas coisas que parecem negativas, e foram sempre positivas para mim: silêncio e solidão. Essa sempre foi a área da minha vida”.¹¹ Em silêncio ela tentou praticar sua filosofia e compreender os mistérios que cercam a existência humana.

Além de poeta, Cecília Meireles também foi uma cronista renomada, tendo publicado mais de mil e quinhentas crônicas em diversos jornais ao longo de sua vida. No período de 1930 a 1933, manteve uma página diária no periódico *Diário de Notícias* cuja temática fundamental era a educação, assunto do qual também tratou na coluna “Professores e Estudantes”, do jornal *A Manhã*, de 1941 a 1943. Alguns desses textos fazem parte da coletânea *Crônicas de educação*.

Outro assunto de suas crônicas e tema de algumas conferências foi o folclore nacional, parte de sua obra em prosa ainda não editada.

¹⁰ Não há dados precisos sobre a data da primeira edição brasileira de *Poemas escritos na Índia*. Antonio Carlos Secchin, em seu ensaio “Cecília Meireles e os *Poemas escritos na Índia*”, publicado em seu livro *Memórias de um leitor de poesia*, observa: “Os *Poemas escritos na Índia*, de Cecília Meireles, apesar de terem sido publicados, muito provavelmente, em 1961 – o livro não traz a indicação do ano –, exibem, nas suas páginas iniciais, a menção ‘em 1953’”. Na nota editorial da primeira edição da *Obra poética* de Cecília Meireles, publicada em 1958, organizada e vistoriada pela própria autora, há a seguinte observação: “Reúne este volume da *Obra poética* de Cecília Meireles toda a sua poesia até o momento publicada [ou seja, até 1958], acrescida de uma parte inédita, selecionada pela autora dentre os seus livros de futura publicação.” Essa compilação começa com *Viagem* e acaba com *Canções*, sem mencionar em nenhum momento *Poemas escritos na Índia*. Além disso, na bibliografia de Cecília elencada no final desse livro não é mencionado *Poemas escritos na Índia*, o que parece confirmar a tese de que este livro foi publicado pela primeira vez depois de 1953.

¹¹ http://www.releituras.com/cmeireles_bio.asp. Acesso em março de 2011.

Aos 16 anos se diplomou professora e em 1929 se candidatou à cátedra da Escola Normal, com a tese *O espírito vitorioso*, contudo não foi escolhida. Em 1934 inaugurou a primeira biblioteca infantil nacional, localizada no Rio de Janeiro, que seria fechada em 1937, pelo Interventor do Distrito Federal, por conter obras consideradas subversivas, tais como o clássico da literatura infanto-juvenil *As aventuras de Tom Sawyer*.

Mas não foram apenas a educação e o folclore as preocupações dessa artista brasileira, já que muito do que escreveu em prosa foram relatos sobre suas viagens ao redor do mundo, reunidos também pela editora Nova Fronteira em três volumes intitulados *Crônicas de viagem*. Segundo Leodegário de Azevedo Filho, na breve apresentação que faz do livro, “neste volume, em forma de crônicas, revela-se toda a rica experiência humana de Cecília Meireles em seu contato reflexivo com as pessoas e com o mundo, ou em seu contato com as várias civilizações e as culturas”¹²; o que faz de Cecília uma viajante, não uma turista (diferenciação que ela mesma se propôs a fazer em várias dessas crônicas).

De acordo com o sociólogo brasileiro Octavio Ianni:

A história dos povos está atravessada pela viagem, como realidade ou metáfora. Todas as formas de sociedade, compreendendo tribos e clãs, nações e nacionalidades, colônias e impérios, trabalham e retrabalham a viagem, seja como modo de descobrir o “outro”, seja como modo de descobrir o “eu”. É como se a viagem, o viajante e a sua narrativa revelassem todo o tempo o que se sabe e o que não se sabe, o conhecido e o desconhecido, o próximo e o remoto, o real e o virtual. (...) Em geral, a viagem compreende várias significações e conotações, simultâneas, complementares ou mesmo contraditórias. São muitas as formas das viagens reais ou imaginárias, demarcando momentos ou épocas mais ou menos notáveis da vida de indivíduos, famílias, grupos, coletividades, povos, tribos, clãs, nações, nacionalidades, culturas e civilizações. São muitos os que buscam o desconhecido, a experiência insuspeitada, a surpresa, a

¹² AZEVEDO FILHO, Leodegário de. “Apresentação”. In: MEIRELES, Cecília. *Crônicas de viagem*, vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. X.

novidade, a tensão escondida nas outras formas de ser, sentir, agir, realizar, lutar, pensar ou imaginar.¹³

A viagem também atravessa toda a obra de Cecília, sendo uma de suas maneiras de procurar a si mesma. Isso pode ser percebido desde os títulos de alguns de seus livros que evocam elementos marítimos – *Viagem, Mar absoluto, Poemas de viagem* –, além das suas *Crônicas de viagem*, que tratam de suas excursões, reais e metafóricas, ao redor do mundo. Nessas crônicas, muitas das reflexões da autora sobre os destinos humanos, motivadas pelo contato com realidades diferentes, estão envoltas em uma atmosfera que mistura o real e o imaginário. O que levou Darcy Damasceno a afirmar:

Registro do circundante, a crônica de Cecília Meireles é também uma projeção de sua alma no universo das coisas. Alimenta-se da referencialidade, das coisas concretas, de fatos e situações que envolvem o ser humano em seu comércio diário, mas matiza subjetivamente tudo isso. No comentário da vida e suas situações risíveis e pungentes, de entusiasmo ou revolta, tem sempre Cecília Meireles uma ironia sem travo ou uma ternura sem excesso, mas que sentimos morna e brotada de uma aceitação maior do mundo e seus desconcertos e do pobre ser humano que se esforça nos labirintos da vida.¹⁴

A navegante dos mares do mundo sempre acreditou que a existência humana está em constante mudança, sendo a viagem a representação da passagem do homem pelo plano material.

Para Cecília a transformação sofrida pelo passante ou pelos lugares pelos quais passa são os fomentadores do relato, ou seja, de sua arte, já que a viagem também é uma forma de exploração do desconhecido. Além disso, esses deslocamentos proporcionam o contato com outras culturas, fazendo com que o homem, ao descobrir o outro, compare as realidades e reflita sobre si mesmo. As viagens são, então, outra forma de se conhecer e conhecer o mundo. Por isso, Cecília confia:

¹³ IANNI, Octavio. A metáfora da viagem. In: _____. *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 13.

¹⁴ Apud AZEVEDO FILHO, Leodegário de, “Apresentação”. In: MEIRELES, Cecília. *Crônicas de viagem*, vol. 1, p. XI.

O que me parece o grande encanto das viagens é ir-se encontrar, num sítio distante, que nunca se frequentou, de cuja existência nem se tinha notícia, alguma criatura que na véspera nem se conhecia, e, de repente, se descobre ser tão amiga como os amigos de infância, e tão para sempre como a nossa própria alma. Todos nós temos desses encontros, cada um segundo os seus méritos e a sua condição. (E descobrimos, igualmente, a nossa condição e os nossos méritos, embora muitas vezes possamos chegar a duvidar da lógica de semelhantes privilégios.).¹⁵

A viagem real é, então, uma forma de conhecer o outro e de ultrapassar as fronteiras conhecidas, reordenando-as a partir do que é visto, e a viagem metafórica é aquela que se dá para dentro do próprio eu na tentativa de encontrar a si mesmo ou o que existe apenas em sua memória. Através dessas buscas ocorre a reformulação do ser e a reconstrução da realidade vigente.

Para Cecília:

O sonho do viajante está lá longe, no fim da viagem, onde habitam as coisas imaginadas. A realidade da viagem está em cada ponto do caminho, nos algarismos do câmbio e no peso das malas, nos carimbos dos passaportes e nos atestados de vacina. De modo que o prazer de viajar se obscurece, de repente, sob essas pequenas mas implacáveis obrigações que gastam o tempo e a sensibilidade do viajante impaciente.”¹⁶

Essas percepções fazem com que as viagens reais e as viagens imaginárias, a realidade da viagem e o sonho da chegada estejam presentes tanto na poesia quanto na prosa dessa escritora. E dentre os diversos destinos que pode escolher o Oriente, mais especificamente a Índia, ocupa lugar de destaque no seu imaginário, é o que se pode perceber em alguns de seus depoimentos e em algumas de suas crônicas (principalmente as que foram agrupadas no segundo volume das *Crônicas de viagem*). Na excursão que fez de volta ao passado (o passado real ou aquele presente apenas em sua

¹⁵ MEIRELES, Cecília. “Viagens encantadas”. In: _____. *Crônicas de viagem*, vol. 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 251-2.

¹⁶ MEIRELES, Cecília. “Viajar (I)”. In: _____. *Crônicas de viagem*, vol. 1, p.243-5.

memória) encontrou na Índia e no Simbolismo os elementos necessários para produzir sua literatura.

1.2 A ÍNDIA DE CECÍLIA – SEUS “ORIENTES”

Em uma carta a uma amiga portuguesa datada de 1938, Cecília Meireles confidenciou:

Quando meu amor pela Índia alcançava o auge, passaram-se comigo estranhas coisas. À noite, no meio do sonho, parecia que me despegava do meu corpo, e andava por singulares caminhos, com atmosferas coloridas, onde certos vultos deslizavam, atravessavam-me, e eu os inalava, e assim nos comunicávamos. Tudo assim com umas raras aparências, e um sentido muito extraordinário. Vi e ouvi, andei, voei, surpreendi... Luzes, fogos, músicas, ritmos. (...) Era um arrebatamento.¹⁷

Esse depoimento demonstra que o contato da brasileira, desde a infância, com uma outra realidade intelectual trouxe à sua obra a consciência do caráter transitório da vida fazendo-a se submeter a uma disciplina de desapego espiritual como forma de compreensão da realidade e eliminação do sofrimento, características que transformaram sua arte numa espécie de investigação das raízes da existência e a viagem em um desenvolvimento do horizonte humana.

Sobre o orientalismo de Cecília, Darlene Sadlier afirma:

É interessante refletir sobre as ideias de Edward Said sobre o orientalismo e o modernismo literário e relacioná-las com as representações do Oriente na obra de Cecília. A noção de Said sobre os escritores do mundo ocidental e suas transformações do Oriente num outro, exótico ou subalterno, parece menos exata no caso de uma autora como Cecília, cujo próprio mundo, embora distante do Oriente, foi frequentemente representado em termos menos exóticos (e heterodoxos). Se examinarmos sua coletânea *Poemas escritos na Índia*, o que encontramos é uma falta impressionante daquele exotismo falso e explorador que Said comentou. Ao escrever sobre a Índia, Cecília está interessada nas mesmas coisas que

¹⁷ Apud AYALA, Waldir. "Introdução". In: GOUVÊA, Leila V.B. (org.) *Ensaio sobre Cecília Meireles*, p.141.

interessam quando escreve sobre o Brasil: a natureza, os animais, as crianças, a música, as horas matinais e noturnas, os rios, o mar, e um modo de vida diária que focaliza o provincial, mesmo quando o lugar seja a grande cidade. Não há dúvida que se encantou com os minaretes e zimbórios, búfalos e elefantes, e as vistas, os cheiros e os sons de lugares como Delhi, Patna e Jaipur. Mas, de certo modo, o que encontramos nesta coletânea é basicamente uma substituição daquela “arquitetura de música e amor”, que ela empregou ao se referir à sua própria cidade natal, por “aquela arquitetura de arcos e escadas” de uma Índia que desde jovem admirou.¹⁸

Entretanto, o Oriente que Cecília conheceu primeiro não foi aquele, visitado por ela em 1953, que sofria com a fome, com a miséria, que lutava por seu espaço no novo mundo que surgia. O Oriente com o qual a escritora brasileira teve o primeiro contato estava presente nas músicas cantadas por sua avó Jacinta, na louça de sua casa e nas histórias que sua babá Pedrina contava.

É o que se pode perceber em “Meus ‘orientes’”, quando Cecília trata de sua relação com essa região. Esse texto faz parte do livro *O que se diz o que se entende*, coletânea de crônicas organizada por Darcy Damasceno com o objetivo de “mostrar o interesse de Cecília Meireles tanto pelos episódios miúdos do dia-a-dia quanto pelas questões de natureza ética ou pelos problemas que tangenciassem os limites extremos do humano”¹⁹, características não só da escrita ceciliana mas da crônica enquanto gênero literário. Segundo Damasceno “o mundo visto por Cecília Meireles é exemplo de incompreensão, transtorno e desacerto” (p.11), pois muitas vezes “o que se diz não é o que se entende” (p.11). Para ele, muitas das crônicas agrupadas nessa seleta demonstram “a inquietação de Cecília Meireles em face da dificuldade de se conciliarem os mecanismos da compreensão no mundo moderno” (p.11), um dos principais sentimentos do artista moderno. Tudo isso evidencia uma mulher atenta aos problemas do universo que a cerca (característica que diferencia a cronista Cecília da poeta Cecília), cheia de um

¹⁸ SADLIER, Darlene. “Abc de Cecília Meireles”. In: GOUVÊA, Leila V.B. (org.) *Ensaio sobre Cecília Meireles*, p. 253.

¹⁹ DAMASCENO, Darcy, “Cotidiano, nostalgia e transcendência”. In: MEIRELES, Cecília. *O que se diz o que se entende*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 11.

certo saudosismo gerado pelo conflito entre o presente e o passado. Aqui, como em toda a obra da escritora brasileira, tudo o que ela mais ama só é recuperado através da memória numa “evocação nostálgica de outros instantes” (p.12), pois é ela (a memória) que guarda o que o tempo não traz mais. Além disso, um dos traços fundamentais de Cecília como cronista é que muitas de suas reflexões filosóficas se dão pela observação de figuras e fatos do cotidiano, os quais na maioria das vezes parecem não ter muita relevância, mas que após seu trabalho literário adquirem um lirismo muito grande que aumenta sua significação, como é o caso de “Madrugada no ar”, “Arte de ser feliz”, “Jardins”, “Janelas de hotéis”, “Quando a vaga beija o vento” e outras crônicas.

Sobre *O que se diz o que se entende*, Damasceno afirma que dentre as crônicas por ele escolhidas podem ser encontrados, também, textos “em que Cecília Meireles fixou a tendência orientalística de seu espírito, a natureza contemplativa de seu ser e, de certo modo, a leve inquietação de transcendência, permanente motivo de sua vida e sua arte” (p.13).

A “tendência orientalística” de que fala Damasceno é bem evidente em “Meus ‘orientes’”, crônica na qual, através de uma evocação lírica, a escritora destaca as razões pelas quais o Oriente se tornou tão importante em sua vida.

A pesquisadora brasileira Thais Pimentel, referindo-se ao século XX, afirma:

Excepcionais ou comuns, as viagens, antes como hoje, reuniam, de certa forma, quatro momentos distintos. Para Amoroso Lima, eles devem ser vistos como quatro momentos psicológicos das viagens: a preparação, a realização, a volta, a evocação. Se no século atual, sobretudo na segunda metade, a aceleração do ritmo da vida da maioria das pessoas que viajam deixa pouco tempo para os preparativos e para a evocação, estes eram momentos vividos com intensidade até por volta dos anos 50, quando, mesmo com a expansão da aviação comercial, muitos viajantes ainda preferiam cruzar o oceano de navio. Tão importantes, ou mais, em alguns casos, o antes e o depois da viagem eram revestidos de uma carga emocional extraordinária. Preparar a viagem, por vezes, significava passar a limpo a própria vida, buscando elementos de sua formação cultural nos recônditos da alma, nas lembranças das primeiras

letras, nas histórias de famílias que se baseavam nos relatos de seus ancestrais, cuja vida tivera como palco Portugal, a Itália, a França etc.²⁰

E “Meus ‘orientes’” parece tratar da preparação de que fala Amoroso Lima, quando Cecília procura os elementos de sua formação cultural responsáveis por sua paixão pelo Oriente.

Como grande viajante que foi, Cecília buscou o mundo oriental “não, porém, pelo seu chamado ‘exotismo’ – que é atração e curiosidade de turistas – mas pela sua profundidade poética, que é uma outra maneira de ser da sabedoria”²¹. Em suas próprias palavras:

Na Índia foi onde me senti mais dentro de meu mundo interior. As canções de Tagore, que tanta gente canta como folclore, tudo na Índia me dá uma sensação de levitar. Note que não visitei ali nem templos nem faquires. Não é exótico. É o espírito, compreende?²²

A cultura popular e a religiosidade indiana (que lhe foram primeiramente apresentadas pelas canções e histórias de sua avó e sua babá) inspiraram na escritora brasileira verdadeira paixão pela Índia, fazendo com que muitas de suas meditações literárias se dessem através do mundo oriental. É o que também percebe Antonio Carlos Secchin ao afirmar:

(...) O Oriente, todavia, e, mais particularmente, a Índia ocupam um lugar central na geografia poética ceciliana, porque, para além de seu espaço físico, simbolizam uma sabedoria de vida e uma lição de cultura que se disseminam, mais ou menos explicitamente, em quase todos os livros da autora. É oportuno recordar que já o segundo poema do primeiro livro da autora (então uma adolescente de 17 anos, em 1919) é um soneto intitulado “Brâmane”, em cujo epílogo é descrita a figura de um hindu “*Que contempla, extasiado, o firmamento*”². E um de últimos poemas de Cecília, escrito a menos de seis meses de

²⁰ PIMENTEL, Thaís Velloso Cougo. Viajar e narrar: toda viagem destina-se a ultrapassar fronteiras. *Vária História*, Belo Horizonte: UFMG, n. 25. p.81-120, 2001.

²¹ Nesse trecho, as citações sem indicação fazem parte de MEIRELES, Cecília. “Meus ‘orientes’”. In: *O que se diz o que se entende*, p.36-8.

²² BLOCH, Pedro. “Pedro Bloch entrevista Cecília Meireles”. In: *Pedro Bloch entrevista*. Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A. 1989, p. 33.

sua morte, se chama “Breve elegia ao Pandit Nehru”. Nas duas extremidades da existência, a Índia.²³

Além disso, de sua viagem real para a Índia surgiram o livro *Poemas escritos na Índia* e o maior volume de crônicas que escreve sobre uma mesma região (só as de viagem são mais de cinquenta).

Em “Meus ‘orientes’”, o grau de ficcionalização do Oriente operado pela narradora pode ser percebido desde o título da crônica, onde aparece o possessivo “meus” ligado ao substantivo “orientes” entre aspas e no plural, demonstrando que Cecília muitas vezes não trata (não só aqui, mas em outros momentos de sua obra) do Oriente “real”, uma região que segundo Octavio Paz – embaixador mexicano na Índia de 1962 a 1968 –, é

feita de violentos contrastes: modernidade e arcaísmo, luxo e pobreza, sensualidade e ascetismo, incúria e eficácia, mansidão e violência, pluralidade de castas e de línguas, deuses e ritos, costumes e ideias, rios e desertos, planuras e montanhas, cidades e pequenos povoados, a vida rural e a industrial à distância de séculos no tempo e juntas no espaço.²⁴

Um lugar onde a pobreza e a miséria em que vive grande parte da população contrasta com a riqueza e o luxo oferecidos a uma minoria privilegiada. Os “orientes” descritos pela cronista no texto ora analisado são aqueles presentes em suas recordações dos tempos de infância. Isso se reflete diretamente na estrutura da crônica.

A utilização, ainda no primeiro parágrafo, de “cristalizou” e “admiração emocionada” demonstram a força das reminiscências no imaginário da narradora, já que cristalizar é fixar algo outrora vago, indefinido, e a ligação feita entre “admirar” e “emocionar” potencializam os significados muito fortes que esses dois verbos por si só possuem.

A viagem, aqui, se torna a forma de o indivíduo conhecer a si mesmo, pois em sua busca pelo desconhecido adquire um olhar estrangeiro que o faz

²³ SECCHIN, Antonio Carlos. “Cecília Meireles e os *Poemas escritos na Índia*”. In: _____. *Memórias de um leitor de poesia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2010, p. 134.

²⁴ PAZ, Octavio. *Vislumbres da Índia*. São Paulo: Mandarim, 1996, p. 41.

reconstruir o próprio eu pela comparação entre as diferentes realidades com as quais vai tendo contato.

Além disso, a relação de Cecília com o mundo (acima de tudo o mundo oriental) se dá, na maioria das vezes, por um intérprete capaz de traduzir o universo muitas vezes incompreensível aos olhos de alguém que nem sabe ler as mensagens que surgem à sua frente, já que (conforma demonstra Dilip Loundo),

[a]s conexões multidimensionais e duradouras de Cecília Meireles com a Índia remontam, literalmente, à sua infância. Ela cresceu ouvindo histórias de sua avó materna açoriana e de sua pajem sobre as viagens marítimas dos portugueses à Índia durante os tempos coloniais e sobre as multiplicidades de costumes e mercadorias que foram trazidas dali e de outras regiões da Ásia para o Brasil. O elemento asiático da formação cultural brasileira – proposto pelo sociólogo Gilberto Freyre (1900 – 87) – parece ganhar contornos de realidade nos relatos das experiências “orientais” dos primeiros anos de vida da poeta: a preparação do chá, a canela, o cravo, as árvores frutíferas, os tapetes, as louças, os jarros, as sedas, o mobiliário de vime, as histórias dos papagaios verdes e de princesas encantadas, entre outras. Num manuscrito inédito intitulado *O que devemos à Índia*, Cecília Meireles não poderia ser mais clara: “Nós, do Brasil, somos, em relação à Índia, uns herdeiros muito favorecidos”. O impacto poético desses tempos memoráveis está estampado num poema de 1961 cujo título ecoa uma instrução náutica que ela ouviu nas histórias de sua avó: “Cata, cata, que é viagem da Índia...”. Trata-se de um poema admirável que dá voz ao sentimento de indignação da poeta contra a agressividade dos reinos europeus na Índia e no Oriente em geral durante a expansão marítima iniciada no século XV.²⁵

Em sua interlocução com o outro, Cecília tentou dar significado à sua própria imagem, pois cada um de nós é algo inacabado, dependendo do outro para se fazer menos incompleto. O conhecimento de uma realidade diversa da sua, mesmo sendo mediado por alguém que muitas vezes não teve contato direto com o objeto de suas narrativas, fez com que ela não visse no Oriente o exótico, e sim o singular.

²⁵ LOUNDO, Dilip. “Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética”. In: GOUVÊA, Leila V.B. (org.) *Ensaio sobre Cecília Meireles*, p.142 - 3.

Para ela:

Cada lugar aonde chego é uma surpresa e uma maneira diferente de ver os homens e as coisas. Viajar para mim nunca foi turismo. Jamais tirei fotografia de país exótico. Viagem é alongamento de horizonte humano.²⁶

Tanto é que o contato com modos de vida tão diversos eliminou o local e dotou sua obra de um cosmopolitismo latente, característica representada em sua vida pela figura de sua avó materna, “que falava a linguagem camoniana” (p.36), e de sua babá Pedrina, que “sabia muito do Oriente de tanto fazer chá, cujas folhas vinham numa caixa maravilhosa da Índia ou da China” (p.37). Nesta passagem a conjunção “ou”, que marca alternância entre um lugar e outro, demonstra a desimportância da origem do chá. Saber que vem do Oriente já basta; definir exatamente a região não parece ser, aqui, a intenção da narradora.

Não só a avó e a babá, mas também a própria Cecília, transmitem o conhecimento que muitas vezes adquirem de “ouvir dizer”, por isso a figura narrativa ao longo das *Crônicas de viagem* (e também de outras de suas crônicas) vai ser dividida entre aquela que teve um contato com o mundo intermediado pelo outro (um viajante mais experiente ou um ouvinte que conhece muito por seu contato com um viajante experiente), e a desbravadora que percorreu diversas regiões do globo e se encantou com o que viu ao longo da trajetória.

As palavras com as quais Cecília descreve, em “Meus ‘orientes’”, os elementos orientais confirmam sua preferência por essa região. Ao dizer que “o touro alado dos assírios” foi “durante muito tempo” “mais sugestivo e misterioso que os príncipes e princesas das histórias de fadas” (p.36), com o comparativo “mais... que” e os adjetivos “sugestivo” e “misterioso” a narradora demonstra a sobreposição dos elementos orientais sobre outros que fariam parte mais comumente do imaginário de qualquer ocidental, como, por exemplo, “os príncipes e as princesas das histórias de fadas”.

²⁶ BLOCH, Pedro. “Pedro Bloch entrevista Cecília Meireles”. In: *Pedro Bloch entrevista*, p. 33.

É a “mistura” entre culturas e realidades tão diversas que dota a obra de Cecília Meireles de uma visão singular sobre o “indizível mistério” da existência humana, pois ao descobrir o outro ela reinventa o próprio eu.

E mesmo que essa crônica não figure na coletânea organizada por Leodegário de Azevedo Filho, onde reúne os textos que tratam das viagens reais que Cecília fez ao longo da vida, “Meus ‘orientes’” seria também parte das *Crônicas de viagem* já que há, aqui, uma viagem metafórica para dentro da memória através da qual a cronista organiza suas sensações e seus sentimentos. Nesse texto, a viagem, que para Cecília foi o “alongamento do horizonte humano”²⁷, ocorreu através de uma transladação mágica dos espaços proporcionada pela narrativa dos outros, o que se reflete na escolha vocabular da narradora, que opta por palavras como “encantava”, “habitar”, “sonho” e o verbo “gostar” conjugado no tempo condicional, elementos que demonstram se tratar de uma viagem irreal, imaginária, em busca de algo, no momento, inacessível.

A história que “nunca foi além do título, já por si tão lindo que começava por me fazer sonhar” (p.38) corrobora a importância que a cultura popular, transmitida através de narrativas orais contadas no ambiente familiar, adquire na formação daquela que sempre quis conhecer “a mais bela terra do mundo”, e também ratifica a função do relato de viagem como gerador da travessia de outrem. Segundo Cecília,

Não há quem não possua, entre suas aquisições da infância, a riqueza das tradições, recebidas por via oral. Elas precederam os livros e muitas vezes os substituíram. Em certos casos, elas mesmas foram o conteúdo desses livros.²⁸

O que parece corroborar o ponto de vista de Todorov, que acredita que a descoberta:

²⁷ BLOCH, Pedro. “Pedro Bloch entrevista Cecília Meireles”, p.33.

²⁸ MEIRELES, Cecília. “Da literatura oral à escrita”. In: _____. *Problemas da literatura infantil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 48.

(...) na verdade, parece estar subordinada a um objetivo, que é o relato de viagem. Dir-se-ia que Colombo fez tudo para poder escrever relatos inauditos como Ulisses. Ora, o relato de viagem não é, em si mesmo, o ponto de partida, e não somente o ponto de chegada de uma nova viagem? O próprio Colombo não tinha partido porque havia lido o relato de Marco Polo?²⁹

O relato como motivador da viagem parece ter sido também o propulsor das excursões de Cecília, que partiu em busca do que conheceu nas histórias que ouvia na infância. E quando se encontrou efetivamente na Índia, viagem que fez apenas quando já contava mais de cinquenta anos, a atmosfera onírica que envolvia terras tão “remotas” (por isso “orientes” ao invés de Oriente, já que ela assume haver um Oriente “real”, geográfico, visitado por ela em 1953, e outro “imaginário”, construído pelas ilusões e lembranças de sua infância) trouxe de volta tempos que não existiam mais, mas que de alguma forma sempre estiveram presentes em sua vida e que fizeram de sua obra uma observação da existência humana através da qual ela compreendeu a metamorfose incessante da vida e captou, no trivial, o eterno, um dos preceitos fundamentais do hinduísmo, a religião com o maior número de seguidores na terra de Gandhi, indivíduo que representa o verdadeiro motivo da visita de Cecília à Índia, homenageado por ela no poema “Elegia a Gandhi”, traduzido para diversos idiomas, e também na crônica “Pequena voz”.

1.3 ENTRE O ORIENTE E O OCIDENTE

Tão forte quanto o desligamento causado pelo tempo é o causado pelas grandes distâncias, e mesmo com a facilidade e velocidade que a modernização dos meios de transporte proporcionam para transpô-las, aquela que separa o Brasil do Oriente é tão grande quanto a que há entre uma era e outra. Por isso, seria normal que em suas viagens para o mundo oriental Cecília Meireles sentisse o estranhamento causado pelo desligamento geográfico com o seu país de origem. Contudo, de todas as regiões que conheceu ao longo de sua vida é no Oriente, mais especificamente na Índia,

²⁹ TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 17.

que Cecília vai encontrar o familiar, o que faz de sua chegada a essa região uma espécie de reencontro com sua própria realidade.

Thaís Pimentel observa:

Se jornada heroica antigamente, a viagem é hoje uma opção. Produto da livre escolha, oportunidade de demonstração de uma identidade, de busca da liberdade, da auto exibição ou do autoconhecimento, a viagem, nas circunstâncias modernas, significa autonomia, e forma de acesso a um novo mundo material e objetivo. Voluntarismo, liberdade e prazer são as características essenciais da moderna concepção de viagem.³⁰

Mesmo que algumas vezes manifeste certa revolta com os desconfortos e empecilhos decorrentes de algumas viagens (como em “Viajar” I e II), as excursões de Cecília Meireles parecem ser empreendidas por opção, não por obrigação, por isso o que mais transparece em seus relatos é o prazer da viagem, não o desgosto, ainda que maioria das viagens que fez ao longo de sua vida envolvessem compromissos profissionais.

Segundo Dilip Loundo, em seu artigo “Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética”, a escritora carioca chegou à Índia em primeiro de janeiro de 1953 para participar, a convite do governo indiano, de um evento em comemoração ao centenário de nascimento de Gandhi, que seria realizado em Nova Delhi, entre os dias 5 e 17 do mesmo mês. Em 21 de janeiro seu marido, Heitor Grillo, desembarcou nesse país como membro do Conselho Nacional de Pesquisas do Brasil (o atual CNPQ) a fim de estudar as atividades agrícolas e algumas das instituições de pesquisa indianas, o que fez com que, a partir de sua chegada, grande parte do roteiro seguido pelo casal tenha sido em função dos compromissos do pesquisador.

A conferência da brasileira no evento que a levou à Índia foi apresentada no dia 8 de janeiro e retomada resumidamente na crônica “Pequena voz”, publicada pela primeira vez um ano mais tarde. Dilip Loundo observa que “é difícil imaginar um intelectual brasileiro da época com tamanha proficiência

³⁰ PIMENTEL, Thaís Velloso Cougo. “Viajar e narrar: toda viagem destina-se a ultrapassar fronteiras”, p.84.

literária numa região considerada, até então, um reino de exotismo”³¹, tanto é que no final das homenagens a Gandhi, Cecília, junto com outros palestrantes, recebeu o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade de Delhi – título cujo objetivo é distinguir as personalidades que enriquecem a vida cultural e social de um país –, uma expressão de gratidão através do reconhecimento daquele que se destaca principalmente no trabalho humanitário ou científico.

O fato de Cecília ter sido a única representante da América Latina a participar do evento parece explicar o título da crônica, “Pequena voz”, pois sua “solidão” faz com que ela se pergunte sobre o que dizer

(...) diante destes senhores ilustres, que conhecem tanto mundo, tanta vida, que sabem como são as manobras da política, nacional ou internacional, que ainda têm nos olhos e nos ouvidos – e na alma, principalmente – bombardeios, campos de concentração, exílios, fugas, loucuras...?³²

Contudo, a aparente humildade da escritora esconde certa ironia, já que a repetição do advérbio “tanto” demonstra um “excesso” atribuído ao conhecimento dos “senhores ilustres”. Além disso, aqui é evocado um dos eventos mais traumatizantes para o mundo da época (e talvez também para o de hoje), a Segunda Guerra Mundial, experiência tão negativa que ao invés de enriquecer os soldados que haviam lutado nas trincheiras, empobreceu sua competência comunicativa³³. Por isso ter “nos olhos e nos ouvidos – e na alma,

³¹ LOUNDO, Dilip. “Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética”. In: GOUVÊA, Leila V.B. (org.) *Ensaio sobre Cecília Meireles*, p.144.

³² Nesse trecho, as citações sem indicação fazem parte de MEIRELES, Cecília. “Pequena voz”. In: _____. *Crônicas de viagem*, vol. 2, p.193.

³³ Tratando da Primeira Guerra Mundial, Walter Benjamin escreve algo que demonstra o empobrecimento narrativo do indivíduo que é exposto a esse tipo de experiência: “(...) Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos dos campos de batalhas não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente mais desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola em um bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanece inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano. BENJAMIN, Walter. “O narrador – considerações sobre a

principalmente – bombardeios, campos de concentração, exílios, fugas, loucuras...” (p.193), é algo que não torna ninguém melhor ou mais experiente, e sim diminui a capacidade narrativa do indivíduo.

Em “Pequena voz”, Cecília, ao afirmar que “visto daqui [da Índia] o Brasil não é mais que um vago desenho no mapa (...)” (p.193), parece contradizer a proximidade e semelhança por ela defendidas em outras crônicas entre sua terra natal e a pátria de Gandhi – atitude bem evidente na crônica “Oriente-Occidente”. Contudo, a postura assumida pela cronista é justificada pela composição da plateia a quem se dirige. O Japão (“vizinho próximo”), o Egito, o Irã (“Oriente Médio”), a Alemanha, a Itália, a França, a Inglaterra (“essas poderosas representações da Europa”) e os Estados Unidos (“que a qualquer ponto se avistam”) tinham, na época e até pouco tempo atrás, uma visibilidade muito maior no cenário internacional do que o Brasil. Também, esses países foram inseridos pela Europa em uma tradição que Edward Said chama de *orientalismo* e que define como uma forma de ver o Oriente como lugar especial na experiência europeia. Segundo Said, não sendo apenas próximo da Europa, o Oriente é o lugar onde se encontram suas mais antigas e ricas colônias, seu rival cultural, e, por isso, sua mais profunda e recorrente imagem do Outro. Por isso, o Oriente ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente), com suas experiências e características contrastantes.³⁴

Então, “que pode dizer aqui uma brasileira, diante destes senhores ilustres e experimentados, sobre coisas tão sutis como o bom entendimento dos homens, na órbita nacional como na internacional (...)” (p.193)? Que pode uma latino-americana acrescentar ao repertório de um povo tão sábio quanto o do velho mundo, e que mesmo tendo descoberto a totalidade da qual faz parte apenas quando chegou às Américas, muitas vezes ignora que os outros povos são dotados de uma complexidade cultural tão grande quanto a sua?

Essa visão limitada do estrangeiro sobre o Brasil é denunciada, na crônica, pelas lembranças decorrentes da “visita rápida” que muitos

obra de Nikolai Leskov”. In: _____, *Obras escolhidas I – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996, p.198.

³⁴ SAID, Edward. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

empreendem a este país. Isso ocorre porque os viajantes europeus, asiáticos e orientais se tornaram turistas e esqueceram que, como lembra Octavio Ianni:

A viagem pode alterar o significado do tempo e do espaço, da história e da memória, do ser e do devir. Leva consigo implicações inesperadas e surpreendentes. O Velho Mundo somente começou a existir quando os navegantes descobriram e conquistaram o Novo Mundo. O Ocidente somente começou a existir quando os viajantes, comerciantes, traficantes, missionários, conquistadores e outros descobriram e conquistaram o Oriente.³⁵

Por terem se esquecido disso, a reflexão proporcionada pelo contato com o outro se torna, para os interlocutores de Cecília, uma espécie de ratificação de uma imagem estereotipada da América Latina transmitida pelos europeus ao longo dos anos, pois as pessoas muitas vezes parecem perder de vista que a viagem (mesmo aquela empreendida a lugares já conhecidos) é uma forma de descobrir a si mesmo no contato com o outro, e passam a perceber apenas aquilo que acreditam já saber existir. Durante muito tempo essa postura aumentou a distância entre o Brasil (ou a América Latina) e o resto do mundo.

Mas a narradora da crônica assume um comportamento oposto ao de seus interlocutores. Para ela o contato com o outro faz com que (re)pense sobre si mesma e sobre seu lugar no mundo (tanto o dela como o do Brasil), já que “(...) é nestes momentos que se sente a aliança do coração com a terra, e a dor da pátria, – esse tumulto de recordações, com misérias e grandezas, lutas, homens, leis, vitórias e derrotas...” (p.193). Ao se deparar com seu interlocutor, ela não só se descobre, como também descobre o outro, pois, como afirma Todorov,

(...) o outro deve ser descoberto. Coisa digna de espanto, já que o homem nunca está só, e não seria o que é sem sua dimensão social. E, no entanto, é assim: para a criança que acaba de nascer, seu mundo é o mundo, e o crescimento é uma aprendizagem da exterioridade e da sociabilidade; pode-se dizer, um pouco grosseiramente, que a vida humana está

³⁵ IANNI, Octavio. “A metáfora da viagem”. In: *Enigmas da modernidade mundo*, p. 22.

contida em dois extremos, aquele onde o *eu* invade o mundo e aquele onde o mundo acaba absorvendo o *eu*, na forma de cadáver ou de cinzas. E, como a descoberta do outro tem vários graus, desde o outro como objeto, confundido com o mundo que o cerca, até o outro como sujeito, igual ao *eu*, mas diferente dele, com infinitas nuances intermediárias, pode-se muito bem passar a vida toda sem nunca chegar à descoberta plena do outro (supondo-se que ela possa ser plena). Cada um de nós deve recomeçá-la, por sua vez; as experiências anteriores não nos dispensam disso, mas podem ensinar quais são os efeitos do desconhecimento.³⁶

E como a Europa parece ter esquecido “quais são os efeitos do desconhecimento”, para de descobrir o outro. As nações tão experientes na política internacional deixaram de reconhecer o mundo como algo dinâmico, em constante transformação e passaram a agir como se tudo estivesse em seu devido lugar, ou melhor, como se houvesse realmente um lugar correto a ser ocupado num universo onde tudo muda rapidamente, que transforma o indivíduo em alguém sem identidade, muitas vezes incapaz de julgar com clareza o espaço onde vive. Enquanto a brasileira se comporta como uma viajante, muitas pessoas, e muitas das que estavam presentes no congresso em homenagem a Gandhi (é o que se deduz da fala da narradora), assumem o comportamento do turista. E, para Cecília:

Grande é a diferença entre o turista e o viajante. O primeiro é uma criatura feliz, que parte por este mundo com sua máquina fotográfica a tiracolo, o guia no bolso, um sucinto vocabulário entre dentes: seu destino é caminhar pela superfície das coisas, como do mundo, com a curiosidade suficiente para passar de um ponto a outro, olhando o que lhe apontam, comprando o que lhe agrada, expedindo muitos postais, tudo com uma agradável fluidez, sem apego nem compromisso, uma vez que já sabe, por experiência, que há sempre uma paisagem por detrás da outra, e o dia seguinte lhe dará tantas surpresas.

O viajante é criatura menos feliz, de movimentos mais vagarosos, todo enredado em afetos, querendo morar em cada coisa, descer à origem de tudo, amar loucamente cada aspecto do caminho, desde as pedras mais toscas às mais sublimadas

³⁶ TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América*, p. 360.

almas do passado, do presente e até do futuro – um futuro que ele nem conhecerá.³⁷

Como Cecília é uma viajante, sua obra é a eterna busca pelo outro perdido no tempo e no espaço, uma *Viagem* que a escritora empreendeu no diálogo “continuado através de séculos impossíveis”³⁸, porque, como observa Octavio Paz,

(...) [e]xperiência feita do tecido de nossos atos diários, a *outridade* é antes de mais nada a percepção de que somos outros sem deixarmos de ser o que somos, e que, sem deixarmos de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outra parte. Somos outra parte. (...) ³⁹

A consciência que Cecília tem da relação do eu com o outro faz com que reflita sobre si mesma cada vez que entra em contato com os seres. A procura por seu reflexo move a totalidade de sua obra, “porque uns expiram sobre cruzes, outros, buscando-se no espelho”⁴⁰. Seu esforço é para descobrir quem está do outro lado da janela, já que ela nunca esqueceu que o eu não existe sem o outro, pois, como lembra Todorov,

a existência dos outros ao nosso redor não é um puro acidente, os outros não são simplesmente sujeitos solitários, comparáveis ao *eu* mergulhado em sua meditação; também fazem parte dele: o *eu* não existe sem o *tu*. Não se pode chegar ao fundo de si excluindo-se os outros. O mesmo se dá com os países estrangeiros, com as culturas diferentes: aquele que só conhece o seu corre sempre o risco de confundir cultura e natureza, de instituir o hábito como norma, de generalizar a partir de um exemplo único: ele mesmo.⁴¹

³⁷ MEIRELES, Cecília. “Roma, turistas e viajantes”. In: _____. *Crônicas de viagem*, vol. 2, p.101.

³⁸ MEIRELES, Cecília. “Diálogo”, In: *Viagem*, Poesia completa, Vol. 1, p. 268.

³⁹ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 325.

⁴⁰ MEIRELES, Cecília. “Mulher ao espelho”, In: *Mar absoluto e outros poemas*, Poesia completa, Vol. 1, p. 533.

⁴¹ TODOROV, Tzvetan. “A viagem e seu relato”. *Revista de Letras*, São Paulo: Unesp, v. 39, n.1, p. 13-24, 1999, p.19.

Ao afirmar ser o Brasil “um imenso território, como este da Índia, com as mesmas cores na paisagem, esta exalação de nascimento, de princípio, de pureza original (...)” (p.194) a cronista demonstra que a região a qual buscou desde a infância, inicialmente construída pelas narrativas da avó materna e da babá, é, para ela, uma imagem especular de seu próprio país.

E conhecer outras culturas fez com que ela passasse a ver cada lugar visitado como único e ao mesmo tempo similar. A viagem de mapeamento foi também uma forma de reconhecimento.

Na Índia, Cecília é transportada “(...) para lugares brasileiros que não são as grandes cidades contaminadas pelo cosmopolitismo (...)” (p.194), desumanizadas pela modernização, que muito mais destrói que constrói as relações humanas. Não que a brasileira ignore o fato de a população desse país ser formada “(...) de muitas raças, de muitos idiomas e sistemas filosóficos (...)” (p.195), mas porque, mesmo na diferença, os povos aí presentes possuem muito mais em comum que as nações do Ocidente, semelhanças agrupadas na figura de Gandhi, alguém que “não inventou nada – provou, apenas, que se pode viver, praticar o código moral de todos os povos” (p.195).

Além disso, para Cecília a Índia parece experimentar muito mais a vida que o Ocidente, já que o atraso tecnológico que aflige alguns de seus setores faz com que suas experiências não sejam mediadas por equipamentos tecnológicos. Por isso, a vida parece ser vivida em todos os seus pormenores, prazer tomado do homem ocidental, muitas vezes desumanizado pelas máquinas construídas para facilitar sua existência, já que ele esqueceu que elas não podem substituir a figura humana.

A comparação entre as duas regiões do globo também é o tema da crônica “Oriente-Occidente”⁴², fruto da viagem, feita por Cecília em 1953, da Índia para a Itália. Nesse texto, a cronista demonstra quais aspectos, segundo ela, diferenciam esses dois países, além de assumir uma grande simpatia pela terra que povoou seus sonhos de criança, adotando um processo criativo que

⁴² Nesse trecho, as citações sem indicação fazem parte de MEIRELES, Cecília. “Oriente-Occidente”. In: _____. *Crônicas de viagem*, vol. 2, p.39.

(re)constrói o eu (Oriente) em sua relação com o outro (Ocidente). Ao “ver o que é nosso como se fosse estrangeiro, e como se fosse nosso o que é estrangeiro”⁴³, a narradora aponta as diferenças e semelhanças que há entre uma região e outra, o que separa o local (o Oriente) do estrangeiro (o Ocidente) e defende que, por sua situação diante de outros povos ocidentais, o Brasil se assemelha muito mais com as nações do Oriente (principalmente com a Índia) do que com os países do Ocidente.

No primeiro parágrafo a palavra “ainda” traz a sensação de proximidade de eventos, e a locução “de repente” denota uma passagem abrupta de um lugar para outro. A utilização desses dois termos em uma mesma frase relativiza as “extensões de terra e mar” e o “profundo tempo” que há entre Oriente e Ocidente, sensação reforçada pela conjugação do verbo “separar” no subjuntivo, modo usado para indicar uma incerteza, uma probabilidade em relação a um fato verbal.

Mas a sensação de fluidez das fronteiras é inerente às viagens, pois, observa Todorov:

Toda viagem se destina a ultrapassar fronteiras, tanto dissolvendo-as como recriando-as. Ao mesmo tempo que demarca diferenças, singularidades ou alteridades, demarca semelhanças, continuidades, ressonâncias. Tanto singulariza como universaliza. Projeta no espaço e no tempo um eu nômade, reconhecendo as diversidades e tecendo as continuidades. Nessa travessia, pode reafirmar-se a identidade e a intolerância, simultaneamente à pluralidade e à tolerância. No mesmo curso da travessia, ao mesmo tempo que se recriam identidades, proliferam diversidades. Sob vários aspectos, a viagem desvenda alteridades, recria identidades e descortina pluralidades.⁴⁴

Entre o Oriente e o Ocidente existem muitas diferenças, mas, para Cecília, a fronteira que separa o Brasil da Índia é solúvel e muitas vezes inexistente, já que, conforme observa Edward Said, “Oriente” e “Ocidente” são

⁴³ IANNI, Octavio. “A metáfora da viagem”. In: *Enigmas da modernidade mundo*, p.27.

⁴⁴ IANNI, Octavio. “A metáfora da viagem”. In: *Enigmas da modernidade mundo*, p. 13.

constituídos pelo esforço humano, um pouco afirmação, um pouco identificação do Outro.

Nessa crônica a narradora procura demonstrar os elementos que, segundo ela, aproximam a Índia do Brasil e os que a diferenciam dos outros países do Ocidente. O conhecimento exigido, pela narradora, do ocidental que viaja para o mundo oriental faz da excursão para o Oriente uma espécie de culto de que apenas os iniciados podem participar, sem isso o viajante se torna “um superficial turista” (p.39), já que não possui o necessário para fazer da “visita longínqua” uma forma de educar o espírito e aproximar da sua realidade o que parece distante. A repetição do verbo “precisa”, no terceiro parágrafo, reforça a necessidade da “iniciação” (palavra que encerra em si mesma um sentido de religiosidade). Contudo, para fazer a viagem inversa nada disso seria necessário, pois, para Cecília, não é preciso que o oriental conheça o Ocidente para viajar por ele, o que sugere que o oriental sabe mais do mundo do que o ocidental. Isso também reforça a diferença de postura assumida por cada um deles.

Como grande viajante que foi, Cecília entendeu a viagem como uma metáfora da vida, a exposição do ser ao mundo, um exercício de ver. Nos seus deslocamentos do real para o imaginário ela investigou a existência humana na tentativa de compreendê-la; e não perceber o que acontece a sua volta é passar pela vida sem viver, pois viajar é se entregar ao mundo, sendo isto agradável ou não.

Porque *viajar* é ir mirando o caminho, vivendo-o em toda a sua extensão e, se possível, em toda a sua profundidade, também. É entregar-se à emoção que cada pequena coisa contém ou suscita. É expor-se a todas as experiências e todos os riscos, não só de ordem física, – mas, sobretudo, de ordem espiritual. Viajar é uma outra forma de meditar.⁴⁵

O compromisso com o cotidiano e o apego com o real que o gênero “crônica” exige fazem com que a “pastora de nuvens” muitas vezes dê lugar a uma mulher atenta aos problemas históricos e sociais que agitam os povos

⁴⁵ MEIRELES, Cecília. “Madrugada no ar”. In. _____. *Crônicas de viagem*, vol. 1, p. 269.

sobreviventes da antiguidade, uma cidadã que se revolta com os problemas do mundo moderno, onde cada nação depende da outra. A busca pelo que o Oriente representa é a forma que a autora encontra para examinar algumas situações e contradições sociais presentes no mundo, por isso é feita uma comparação entre Oriente e Ocidente.

Contudo, diferentemente de outras pessoas que visitaram o Oriente vendo nele apenas o exótico, idealizado pelas experiências extraordinárias que tiveram, Cecília encontra aí o singular, um lugar onde vivem povos que precisam “equilibrar” a tradição com a modernidade, mas que muitas vezes não conseguem fazer isso. E se a Índia é paradoxal muito se deve à relação que travou com os outros países ao longo dos séculos, relação essa que transformou sua população, sua arquitetura, sua arte, sua cultura, sua história (seja algo benéfico ou prejudicial, o fato é que há transformação), o que a aproxima do Brasil, “cujos problemas são curiosamente semelhantes” (p.40). Contudo, se o maior país da América do Sul sofre com miséria, o atraso e as desigualdades sociais, isso também se deve à forma como enfrentou seus problemas, por isso, a Índia deve perceber os erros cometido pelo Brasil para que não sofra dos mesmos males ou cometa as mesmas falhas, é o que a escritora parece dizer.

Então, o exercício de “pensar” no Oriente “estando” no Ocidente foi o grande gerador da arte de Cecília Meireles, pois foi através das narrativas de sua babá e de sua avó que conheceu a região que sonhou habitar desde criança.

Além disso, comparar duas coisas é assumir um ponto de vista diante dos objetos e também dizer muito de si mesmo, já que a comparação representa a visão que se tem do outro – a imagem especular do próprio “eu”. Em sua viagem da Índia para Roma, Cecília percebe a diferença de “densidade” que há entre uma região e outra; se “a Índia é toda fluida”, porosa, “Roma (...) conserva (...) uma austera impenetrabilidade”. A inclinação ceciliana para o imaterial norteia não só essa, mas outras comparações feitas ao longo da crônica, onde os verbos utilizados para caracterizar os objetos acentuam o

contraste que há entre eles. À multidão indiana são relacionados “escorregam”, “oscilam”, “deslizam”, “palpitam”, além de as “vidas frágeis a que pertencem” estarem sempre “em despedida”, “dizendo adeus” o que demonstra o desapego dessa população, já que a descrição da narradora quer confirmar um certo desprendimento oriental das coisas materiais. Em contrapartida o povo romano é “sólido”, “maciço”, “de uma beleza estatuária”, “seus movimentos são bruscos, decididos, enérgicos”, além disso, “as fazendas de suas roupas são encorpadas, sem as incertezas e as fugas das musselinas”, caracterizações que intensificam o peso da nação de Júlio Cesar.

Até na culinária se pode perceber a diferença entre a simplicidade indiana e a sofisticação romana. A comida indiana é descrita em uma frase simples, através de uma enumeração direta. Mas a cozinha italiana é descrita em um parágrafo longo, repleto de adjetivos que fazem da ação de cozinhar uma arte. As palavras utilizadas para construir cada um dos objetos demonstram que mesmo nas coisas mais triviais o contraste entre um lugar e outro é evidente para a narradora.

A comparação entre Oriente e Ocidente atinge o ápice quando, na crônica, surge a imagem do pássaro, um dos símbolos mais recorrentes na obra da poeta brasileira, presente também em seus *Poemas escritos na Índia*. A aeridade desse animal reitera a diferença de “densidade” que há entre os dois países, pois ser como um pássaro é ser “muito musical e muito fugitivo” – a repetição do advérbio intensifica a função que possui. Em sua metáfora, a narradora também destaca apenas características que para ela são positivas e que acentuam a capacidade desse animal de se desligar do terreno, pois sua musicalidade só existe de forma dinâmica, apenas enquanto “está sendo” executada por ele; e, por causa de sua imaterialidade, a música esta “sempre mais longe da terra”. Além disso, para os indianos as aves representam a relação entre o individual e o universal e a habilidade de transmigração da alma; e sua capacidade de voo representa o desprendimento das coisas terrenas.

Se a Índia é um pássaro, para a cronista “Roma é uma grandiosa, poderosa, soberba coluna de mármore que pode subir, como a de Trajano, em prolongada espiral, mas firmemente presa ao chão”. Elevar-se sem tirar os pés do chão; de que adianta, então, tal ação? Muito do que há em Roma (e na Europa em geral) é milenar, histórico, mitológico, o que lhe confere certa solenidade. Contudo é uma solenidade extremamente limitada, presa ao seu lugar de origem, ao terreno, não podendo transcender ao espiritual.

Entre a descrição que faz do Oriente e a que faz do Ocidente a narradora usa tempos verbais diferentes. Ao tratar da figura feminina indiana Cecília usa o pretérito perfeito, tempo passado que indica uma ação realmente realizada. Contudo ao descrever as mulheres romanas ela o faz com o futuro do pretérito, tempo verbal que serve para exprimir incerteza, suposição. Aí há uma inversão naquilo que cada povo parece poder ser, pois uns são mais e outros menos do que aparentam.

Cecília não viaja por mera curiosidade ou ociosidade, ela viaja para observar, comparar e refletir. Os deslocamentos, gerados e impulsionados pela necessidade de buscar algo que ela já sabe existir, são um exercício de observação. Por isso, o que diferencia a viajante da simples turista é a capacidade de saber ver, já que ao invés de procurar o exótico ou o momentâneo, ela busca o singular e o eterno. Sua “consciência da eternidade” faz com que esqueça o mundano para procurar o espiritual – no hinduísmo, princípio e fim da existência humana.

Através da comparação entre duas regiões tão distantes, a narradora faz de uma situação particular a metáfora de algo universal – traço muitas vezes recorrente em textos de cronistas como Cecília Meireles. O que demonstra que é preciso ter um olhar de viajante para perceber uma realidade que transcende a efemeridade da existência humana.

Quando Cecília se encontra na Índia ela deixa de ser uma passante isolada em meio à multidão e se mistura com as figuras que circulam pelas ruas desse país tão cosmopolita. Contudo, ao invés de se sentir isolada em meio à turba que a cerca, como ocorre com muitos artistas modernos, pois

pensam perder sua individualidade em meio aos outros, ela encontra aí seu irmão (Bhai), aquele, que segundo ela,

(...) não se importa nada com papéis rasgados nem ralos entupidos, mas se interessa muito por flores, pássaros, panos bordados, versículos do Alcorão... (...) No fundo do meu coração, porém, ele é como um irmão, um irmão muçulmano sob o céu hindu – o que me parece um sentimento verdadeiramente cristão. E essa é outra coisa que aqui me encanta.⁴⁶

Alguém que compartilha do mesmo destino que ela, mas, diferente de muitas pessoas, tem consciência da transitoriedade da existência terrena, por isso busca outras coisas em sua vida. Então, misturar-se ao outro (mas apenas ao outro oriental) não é perder a individualidade, porém ter a certeza de que não se está só no mundo.

Como muitas vezes a trajetória empreendida pela multidão indiana é em busca da libertação, ao invés de voltar a um passado idealizado, perdido em meio a lembranças já transformadas pelo desejo do ser (a “cidadezinha perdida no inverno denso de brumas”⁴⁷), na Índia Cecília vive o presente sem ter medo de seu destino, pois, agora, tem a certeza de que não caminha mais sozinha, por isso o ambiente urbano se torna sua morada, o que pode ser percebido na crônica “Adeus, amiga...”.

1.4 A PASSANTE E A CIDADE

“Adeus, amiga...”⁴⁸ foi publicada inicialmente em 1953 e trata da viagem que Cecília fez de Bombaim para Nova Delhi, porém o título da crônica parece muito mais com uma saudação de uma carta do que com o de um texto destinado ao jornal. E se carta fosse, a destinatária seria uma ocidental, com quem o encontro, segundo a cronista, ocorreu de forma inesperada, em terras

⁴⁶ MEIRELES, Cecília. “Ritmo de um congresso”. In: _____. *Crônicas de viagem*, vol. 2, p. 187.

⁴⁷ MEIRELES, Cecília. “Província”, In: *Poesia completa*, vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 289.

⁴⁸ MEIRELES, Cecília. “Adeus, amiga...”. In: _____. *Crônicas de viagem*, vol. 3, p. 167.

tão distantes (provavelmente a Maria, sua amiga cristã, apresentada na crônica “Canções de Tagore”).

Aqui, da mesma maneira que em muitas outras crônicas que tratam de sua viagem para a Índia e também como em muitos dos *Poemas escritos na Índia*, a cidade se torna o lar da artista – não uma cidade específica, mas o ambiente urbano, o espaço coletivo habitado pela viajante, que se mistura com a massa e circula em meio à multidão.

A expressão “Adeus, amiga...” deixa de aparecer apenas em três dos dezoito parágrafos que compõem a crônica (assumindo um caráter de refrão), o que a diferencia da maioria dos textos jornalísticos, em que prevalece a objetividade e a concisão.

A cidade da crônica é cheia de contrastes, o que fica claro nos elementos urbanos que aparecem no primeiro parágrafo – onde o belo e o feio dividem o mesmo espaço – apresentados de forma que demonstra a preferência da narradora pelas “argentinas conversas infantis” e pelo “envolvente riso florido das raparigas, cobertas de joias, berloques, borlas, sedas, musselinas, com olhos transbordantes de colírio negro e a juventude como uma rosa encarnada nos dentes” (p.167), pois, essas descrições sinestésicas dotam de forte lirismo aquilo a que se referem, além de os adjetivos “argentinas” e “envolvente” demonstrarem a preferência da narradora pelos seres aos quais se referem, já que são muito diferentes das “vozes de mercadores”, e dos “lamentos de mendigos” (p.167) caracterizações concisas de elementos tipicamente urbanos, muito comuns na cidade moderna.

Bombaim (ou Mumbai, outro nome com o qual ficou conhecida) está localizada em uma ilha, e além de ser a maior cidade da Índia e uma das maiores do mundo, é seu principal porto desde o século XVIII. Está dividida em duas regiões, o sul, a parte velha da cidade, um grande centro comercial onde se localiza a maioria dos museus, dos hotéis, das escolas; e o norte, a parte nova, uma região industrial extremamente pobre onde se concentra a maioria da população. Além disso, a presença de diversos povos fez de Bombaim uma região cosmopolita.

Nessa crônica, Cecília demonstra viver a modernidade, definida pelo crítico norte-americano Marshall Berman como:

(...) um tipo de experiência vital – experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e dos perigos da vida – que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo, hoje. Designarei esse conjunto de experiências como “modernidade”. Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, transformação, autotransformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despoja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar”.⁴⁹

Contudo, a desunião, que pode ser percebida na grande maioria dos textos da escritora, não existe naqueles que tratam da Índia, ou do Oriente, pois, para Cecília, o isolamento não afeta a multidão indiana (ou oriental), muito pelo contrário, essa multidão é formada por irmãos (Bhai), pessoas que fazem parte de uma mesma realidade. A separação que realmente existe é entre a Índia (ou o Oriente) e o Ocidente. E um dos pontos de união entre os membros da nação do hinduísmo é a certeza da transitoriedade da condição humana, que é também um dos traços característicos da arte simbolista, escola literária que influenciou muito a escrita de Cecília Meireles, principalmente nos livros que antecederam *Viagem*.

Para Dilip Loundo essa cidade impressionou tanto Cecília que:

Os dias de permanência em Mumbai deixaram-lhe na memória as imagens inesquecíveis dos corvos, dos bazares, dos *sadhus* (renunciantes), dos mendigos, da Torre do Silêncio (Silence Tower) onde os mortos parsis são oferecidos ritualmente aos

⁴⁹ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p.15.

corvos, dos bairros encantadores de Malabar Hill e Marine Drive.⁵⁰

Tanto é que muito do que é apresentado aqui é recuperado em seus *Poemas escritos na Índia*, como, por exemplo, nos poemas “Poeira” e “Multidão”.

Porém, a cidade da crônica, ao invés de ser algo sem vida como normalmente são os ambientes urbanos explorados pelos artistas modernos, onde o indivíduo se perde em meio à multidão, é o lugar em que a cronista encontra o familiar, e isso faz com que ela se sinta em casa e deixe de habitar um lugar específico, passando a morar no mundo oriental, já que “este encontro inesperado em terra tão distante” (p. 167) parece o reencontro com seu verdadeiro lar, onde as pessoas compartilham das mesmas experiências que ela.

Cecília adota pelo menos duas posturas diferentes diante da modernização da cidade, uma delas, é a da cidadã do mundo que, ao se encontrar no Oriente redescobre o universo das histórias que ouvia quando criança (“Meus ‘orientes’”), a outra é a da brasileira que (assim como Baudelaire em relação a Paris) se espanta com a transformação de sua terra natal e não se reconhece mais no lugar em que se encontra, pois a modernidade transforma rapidamente o ambiente urbano, que muitas vezes se torna algo sem vida (“Lamento pela cidade perdida”). A sensação de desterro e isolamento em seu próprio país que muitas vezes Cecília confessa ter faz com que ela busque abrigo na Índia, a terra dos seus sonhos de criança, lugar onde a multidão parece ser o espelho da cronista.

Além disso, a incerteza do futuro e a certeza da transitoriedade do ser geram sentimentos conflitantes na narradora e fazem com que ela reflita sobre seu verdadeiro lugar no mundo. Tudo isso, aliado ao forte lirismo do texto, transforma aquilo que parece uma viagem de avião no fim da tarde de uma cidade para outra na metáfora da existência humana. A viagem, além de ser

⁵⁰ LOUNDO, Dilip. “Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética”. In: GOUVÊA, Leila V. B. *Ensaio sobre Cecília Meireles*, p. 164.

uma forma de libertação, proporciona acesso a um novo mundo, o espiritual – ou o oriental.

Quando Cecília se encontra na Índia, deixa de ser a “pastora de nuvens” e se torna uma mulher atenta ao que acontece no mundo, circula por ruas onde estão “todos os seus habitantes aglomerados, e todas as mercadorias expostas” (p.167) e repara em tudo que a cerca: “(...) os doentes em suas camas; as mães abraçadas com seus filhos; as frigideiras cheias de gordura, com a colher a virar bolinhos que vão ficando inchados e louros; cestos e cestos de grãos amarelos, verdes, pardos; frutas, folhas, flores... (...)” (p.167), nada passa despercebido. E muito mais do que o antigo, prevalece aí o intemporal, já que graças a sua espiritualidade, a Índia, para a narradora, representa um lugar onde o tempo está suspenso e a existência continua incessantemente.

Mas muitas vezes a visão que Cecília apresenta do Oriente é estilizada, influenciada pela paixão que cultivava desde a infância por essa região. Se em “Oriente-Occidente” a brasileira afirma que: “Na Índia, a fome se resolvia com arroz, especiarias, frutas, grãos, chás, refresco...”⁵¹, em “Adeus, amiga...” parece dizer o contrário ao lembrar seu aprendizado da culinária indiana, quando lhe “explicavam como fazer complicados pratos de arroz com mostarda, coco, assafétida, castanha de caju, tamarindo, cardamomo, cravo, jagri...” (p.168). A diferença entre as descrições feitas nas duas crônicas não se concentra apenas na presença do termo “complicados” naquela enumeração, e na ausência de adjetivos nessa exposição, mas também nos nomes dos ingredientes, pois, se em “Oriente-Occidente” os elementos elencados fazem parte da realidade brasileira, em “Adeus, amiga...” alguns itens não são muito usuais na culinária deste país, como é o caso de assafétida, cardamomo, temperos muito comuns na cozinha indiana, que, segundo a narradora, de tão fantástica lembra uma “história de Xerazade”. Tudo isso demonstra que a brasileira muitas vezes apresenta sentimentos contraditórios em relação à Índia, ou ainda, que a visão que tem desse país, tanto nas crônicas como nos

⁵¹ MEIRELES, Cecília. “Oriente-Occidente”. In: *Crônicas de viagem*, vol. 2. p. 41.

Poemas escritos na Índia, está submetida à intenção de cada texto, ou seja, os objetos são construídos pelos textos nos quais são apresentados.

E quando está na Índia, ao invés de se isolar em meio à multidão (como o faz o poeta das *Flores do mal*, inserido em meio a massa parisiense que tenta apagar a singularidade do indivíduo que nela se encontra) Cecília percebe aí a “vida vivida em todos os pormenores, ao longo dos passeios” (p.167), e descobre que nada “toldará a tua imagem ao lado de estranhas figuras com as barbas tingidas com henê, de mulheres ainda veladas, com seus capuzes castanhos e violáceos, e apenas uma pequena grade para olhar” (p.168). No Oriente a imagem da passante permanece singular, não importando quais sejam as pessoas que a circundem. E “os negros mendigos sem mãos nem pés, os meninos cegos, as mulheres grávidas, os velhinhos barbados cobertos de cinza (...)” (p.169) impressionam tanto Cecília, que, ao contrário de boa parte de sua obra poética, no livro *Poemas escritos na Índia* vários poemas se centrarão sobre personagens (meninos, cegos, estudantes, mulheres, elefantes, cavaleiros, jumentinhos), já que o eu lírico estará voltado para o mundo exterior, onde a multidão que o cerca parece um reflexo de si mesmo. Para Darci Damasceno, nos *Poemas escritora na Índia*,

(...) seja nas peças descritivas, seja nas enumerativas, há uma solar expansão de afeto, consciente integração no meio gregário que o poema exalta. Identificando-se profundamente com a ambiência física e espiritual, revela o poeta, nessas composições, amorosa efusão, exemplar otimismo, sensualística apreensão de quanto o circunda. É esse o livro mais meridiano, aquele em que cores, perfumes, bichos e coisas da natureza se apresentam sob luzes nunca dantes utilizadas.⁵²

Como o passado só pode ser imaginável, e não exatamente rememorável, a memória também é uma ficção. Contudo “onde é que as lembranças se emolduram e se suspendem” (p.169)? A resposta de Cecília

⁵² Apud Damasceno, Darcy. *Poesia e prosa de Cecília Meireles*. In: Meireles, Cecília. *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p.200.

para essa pergunta é simples: “tem sangue eterno a asa ritmada”⁵³, portanto a função do artista é transformar em arte aquilo que guarda na memória. Recordar é, então, um dos objetivos fundamentais da produção literária da escritora brasileira, pois recordar é reviver as emoções de outrora, é sentir novamente tudo o que fora sentido, é tornar o passado presente.

A dualidade de sensações e a angústia causada pelo dinamismo do tempo presente são fruto da contraposição entre o que só existe na memória e aquilo que se modifica constantemente. O embate entre passado e presente faz com que a narradora busque em um lugar o que existe apenas em outro, cuja realidade é muitas vezes contrária àquela onde se encontra, evidenciando o conflito entre mundo material (Ocidente) e espiritual (Oriente).

Mas o que se guarda na memória acompanha o indivíduo onde quer que ele vá, por isso suas lembranças representam uma parte fundamental do que é. Fora da memória a vida está suspensa. Isso pode ser percebido na utilização do pretérito imperfeito – tempo verbal que demonstra a repetição ou a continuidade de uma ação no passado – e do futuro do presente, que indica uma ação que vai acontecer. Mesmo quando não mais estiver em Bombaim, Cecília sabe que reviverá tudo o que viveu aí graças às suas recordações (o que pode ser percebido nas crônicas “Janelas de hotéis” e “Jardins”).

As viagens do homem antigo foram feitas predominantemente para mapear o mundo; as do homem moderno muitas vezes foram feitas para dentro de si mesmo na tentativa de reconhecer seu lugar no mundo que havia descoberto. Cecília parece empreender essas duas excursões ao mesmo tempo. Algumas vezes faz uma viagem para reconhecer o universo que a cerca, outras vezes procura no desconhecido sua própria identidade. Sua arte, a forma que encontrou de manter vivo o passado, além de representar sua trajetória no tempo e no espaço, é como ela elaborou tudo o que viu e viveu. E se a Índia é o lugar que Cecília visita, o período do simbolismo é a época que parece tentar resgatar, já que, como destaca Ana Maria Lisboa de Mello,

⁵³ MEIRELES, Cecília. “Motivo” In: *Poesia completa*, vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 227.

[p]ercebe-se, na poesia de Cecília Meireles, a repercussão do movimento simbolista sobre a produção poética desse período, através da tendência à exploração da sonoridade, ao emprego de imagens imprecisas e ao misticismo. Vale lembrar que os simbolistas franceses foram influenciados pela difusão do pensamento indiano ao longo do século XIX. Com o olhar voltado para o Oriente, Mallarmé, por exemplo, que teve uma longa amizade com o orientalista Henri Cazalis, elabora os *Contos Indianos*, nos quais retoma e reescreve narrativas da tradição da Índia.⁵⁴

As duas principais influências sofridas por Cecília, o simbolismo e o orientalismo, dotaram sua arte de um forte dualismo, representado pelo embate entre o clássico e o moderno, mas, principalmente, pelo conflito entre o eterno e o efêmero. É do Oriente e do simbolismo que Cecília parece ter herdado a noção do caráter transitório da vida e o desapego espiritual como forma de compreender o mundo e diminuir seu sofrimento, além de uma espécie de renúncia de si mesma. O orientalismo pode ser percebido, principalmente, nos textos em prosa da autora sobre o Oriente, mas parece atravessar toda sua obra poética. Quanto ao simbolismo, é muito mais evidente na obra poética de Cecília Meireles. Como o orientalismo já foi, aqui, abordado, resta agora versar sobre o simbolismo.

⁵⁴ MELLO, Ana Maria Lisboa de. Reflexos da cultura indiana na poesia de Cecília Meireles. In: _____ & UTÉZA, Francis. *Oriente e Ocidente na poesia de Cecília Meireles*. Porto Alegre: FAPA, 2001, p. 19.

2. A VIAGEM POÉTICA

2.1 A POÉTICA DA MODERNIDADE – O SIMBOLISMO

Os avanços tecnológicos ocorridos no século XIX, ao invés de unificar as pessoas, acabaram por isolá-las ainda mais na nova sociedade que surgia, onde o ser sofria um processo de coisificação, e a busca pela compreensão do universo através da Razão evidenciava a impotência do indivíduo que vivia em um mundo regido por forças desconhecidas, o que denunciava a efemeridade da existência humana.

Álvaro Cardoso Gomes observa:

(...) não podemos separar o desenvolvimento industrial do científico. Conforme T. S. Ashton, a Revolução industrial “por toda parte se encontra relacionada com o crescimento da população, com a aplicação da ciência à indústria”. Nunca como agora se teve aplicação tão prática e imediata das descobertas das ciências na indústria: multiplicam-se os inventos que visam a suprir o apetite de um campo que se desenvolve cada vez mais. Todavia, o problema não é tão simples assim; em realidade o binômio Revolução Industrial/Ciência é mais complexo, porque também diz respeito à visão de mundo: o progresso industrial, que trouxe inegáveis benefícios materiais à Humanidade, tem paralelo numa concepção científica e materialista dos fenômenos, que procurava explicar o Universo através da “Razão Triunfante”; Augusto Comte, com o Positivismo, concebendo a Sociologia como a forma máxima de conhecimento, defende a aproximação positiva do real. Na época, ainda surgem Taine, com a teoria do Determinismo, tentando explicar o Universo à luz de determinantes fixos (a raça, o meio, o momento histórico), Lamarck e Darwin, à luz das teorias evolucionistas. Todos eles, buscando compreender o mundo via razão, desprezavam a metafísica, em nome do conhecimento experimental da realidade.⁵⁵

Outra consequência dessa evolução é que ao buscar a realidade o homem desmistificava a vida, o que lhe causava grande sofrimento, por isso muitas vezes assumia um comportamento passivo e indiferente diante do que acontecia à sua volta e se encerrava em sua “torre de marfim”. A impotência do artista diante das forças que regiam o mundo o levou a buscar o controle do

⁵⁵ GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. São Paulo: Editora Atlas, p. 11, 12.

fazer poético, dotando a poesia dessa época de uma forte capacidade sugestiva e um idealismo platônico. Esse período artístico ficou conhecido como “simbolismo”, termo utilizado para designar a literatura pós-romântica produzida entre 1885 e 1922, cujo principal pensador foi Charles Baudelaire, que, em seu soneto “Correspondences”, acaba criando um manual de arte moderna no qual viriam se alimentar Rimbaud, Verlaine e Mallarmé, além de todos os poetas pertencentes à chamada propriamente escola simbolista.

Baudelaire inovou a poesia de seu tempo e abriu caminho para uma nova forma de criação literária. Em seu livro *Les fleurs du mal*, publicado em 1857, Baudelaire não se desvinculou totalmente da estética da escola anterior, o romantismo, mas ainda assim criou um novo fazer literário. Para ele a poesia tinha a função de simbolizar, e assim unificar e religar aspectos da realidade que em princípio pareciam separados, distantes e, às vezes, contrastantes. As “Correspondências” seriam as relações entre o mundo material e o mundo espiritual. Segundo o lírico francês, tudo no mundo material existe graças ao mundo espiritual, pois é este que dá sentido àquele. E as sinestesias (figura de linguagem muito cara a toda a escola simbolista) seriam uma forma de tentar ligar os dois planos da existência. Como explica Álvaro Cardoso Gomes:

A fusão, portanto, de diferentes sensações, as chamadas sinestesias, é um esforço para recuperar a linguagem original, aquela em que a palavra, mais do que simples representação dos objetos, é também um objeto. Trabalhando com imagens sinestésicas, o poeta deseja representar o instante da percepção de um objeto, de um movimento, sem a incômoda intervenção da inteligência, que tende a separar as sensações em blocos distintos. Eis por que Baudelaire aspira perfumes, a um só tempo, “frescos como carnes de crianças”, “doces como os oboés” e “verdes como as pradarias”, Rimbaud vê nas vogais estranhas combinações de cores e Camilo Pessanha sente num “clarim de oiro – o cheiro de junquinhos” (“Fonógrafo”). Encontrada a correspondência entre sentidos, o homem está apto a participar do mundo da Natureza, em que tudo tem relação íntima entre si, em que o mundo material não está de modo algum dissociado do espiritual.⁵⁶

⁵⁶ GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*, p.18.

Para os escritores simbolistas a poesia deveria brotar da experiência do artista e não de seu sentimento em relação ao mundo, o que acabou tornando sua arte impessoal, já que, ao invés de representar as expectativas de um homem, a literatura tratava da existência do Homem moderno no novo universo que surgia. E como a arte passou a abordar o indizível, tornou-se impessoal e assumiu um caráter cosmopolita. A partir desse momento não se pode mais reconhecer quem fala. O poeta está ligado ao mundo onde vive, mas seu sentimento não faz parte de sua arte, pois ele está isolado em meio à multidão. Hugo Friedrich, em seu estudo sobre a lírica moderna, observa que

[q]uase todas as poesias de *Les fleurs du mal* falam a partir do eu. Baudelaire é um homem completamente curvado sobre si mesmo. Todavia este homem voltado para si mesmo, quando compõe poesias, mal olha para seu eu empírico. Ele fala em seus versos de si mesmo, na medida em que se sabe vítima da modernidade. Esta pesa sobre ele como excomunhão. Baudelaire disse, com bastante frequência, que seu sofrimento não era apenas o seu. É significativo que restos do conteúdo de sua vida pessoal, quando ainda permanecem aderentes às suas poesias, só estejam expressos de maneira imprecisa. Ele nunca teria escrito versos, como por exemplo, os de Victor Hugo sobre a morte de uma criança. Com sua solidez metódica e tenaz mede em si mesmo todas as fases que surgem sob a coação da modernidade: a angústia, a impossibilidade de evasão, o ruir frente à idealidade ardentemente querida, mas se recolhe ao vazio. (...) ⁵⁷

Tanto é que em suas *Flores do mal* o eu lírico se reconhece vítima da modernidade que assola a sua geração. Ele está preso entre o presente indesejável e o passado irrecuperável (Quadros parisienses), em meio a uma multidão que o desumaniza. Poetar sobre os párias foi a forma que Baudelaire encontrou de tratar de si mesmo, homem moderno, que não reconhece mais sua terra natal, e muito menos vê aí sua morada.

A modernização que possibilitou que o homem transpusesse grandes distâncias em um espaço de tempo menor, fez com que a visão do mundo onde vivia se tornasse fragmentária. Além disso, a transformação da cidade em um grande centro urbano tornou a vida de seus habitantes mais dinâmica, e

⁵⁷ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 37,38.

como consequência muitas vezes eles não se reconheciam mais em uma cidade cuja “história depressa muda mais que um coração infiel”⁵⁸, e se isolavam em meio à multidão alienada que trafegava apressadamente. Mas a impossibilidade de evasão e a angústia criadas pelo novo mundo que surgia fizeram o artista moderno prisioneiro, em sua própria cidade (outrora tão acolhedora), de sua própria época, já que se fugisse da realidade que o cercava estaria traindo a si mesmo. Além disso, de acordo com Álvaro Cardoso Gomes,

[a] euforia provocada pelos sucessos do binômio Revolução Industrial/Positivismo, baseada na crença do domínio do Universo por conquistas materiais e por experimentos, acabaria, no entanto, levando a séria crise. Arnold Hauser, em sua *História social da literatura e da arte*, dá a entender que os avanços técnicos já pressupunham um sentimento de crise no ar, “pois o rápido desenvolvimento da técnica não só acelera a mudança das modas, mas também as variações nos critérios do gosto estético”. Com efeito, se a Revolução Industrial, com a automação, economizou recursos, por outro lado, transformou o operário na engrenagem de uma máquina, ao condicioná-lo às linhas de montagem. Se introduziu a produção em série, intensificou também a brutal separação das classes sociais, com o isolamento do homem dentro de sua especialidade. Se tornou o mundo menor, com a velocidade de locomoção e com a quase instantânea captação dos fatos, através dos periódicos, por outro lado, em consequência de tais meios, fez que o homem tivesse uma imagem fragmentária do Universo.⁵⁹

A arte simbolista, então, passou a representar a relação do poeta com o mundo, o seu assombro diante da crueldade do tempo e da eminência da morte. Para os simbolistas o mundo material, a morada do poeta, só existia graças ao mundo espiritual, e o que permitia a existência desses dois planos era a divindade. Em sua busca pela essência do universo o artista tentou unir matéria e espírito, união alcançada apenas através das sinestésias, forma encontrada para recuperar a linguagem original, quando a palavra não apenas representava o objeto como era o objeto, quando havia “Correspondências”

⁵⁸ BAUDELAIRE, Charles. “O cisne” In: *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 327.

⁵⁹ GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*, p. 12.

entre matéria e espírito, pois as palavras e as coisas estavam no lugar. Então a arte se tornou a forma de se chegar ao cerne da vida, por si só misteriosa e indecifrável. Tudo isso fez com que a linguagem simbolista buscasse o intraduzível, pois, para eles, o símbolo, sem fazer referência direta a um determinado objeto ou tentar traduzir de forma superficial os estados de alma, tratava de uma realidade existente apenas no poema.

(...) Entende-se também o símbolo, dentro da corrente simbolista, não só como *uma palavra e/ ou imagem* que remete a algo desconhecido, mas também como um conjunto de palavras e/ou de imagens que evoca determinado estado de espírito. Assim, o simbolismo “transfigura o fenômeno em ideia, a ideia em uma imagem de tal maneira que a ideia permanece infinitamente eficaz na imagem e fora de alcance; mesmo expressa em todas as línguas, permanece ainda inexprimível”. Ora, partindo do pressuposto de que a Ideia, fim último da poesia, deveria se expressar através de analogias, através de uma imagem concreta, o que os simbolistas pretendiam era encontrar entre o mundo abstrato e concreto as perfeitas correspondências. Desse modo, o símbolo deixa de ser apenas uma palavra ou imagem isolada, visto que é igualmente “uma frase, uma estrofe, um poema, e assim por diante”. (...) Mas o símbolo, além de expressar *um* estado de alma, presta-se também a traduzir contínuos estados de alma. Por isso mesmo, é elaborado com vistas a imitar a continuidade e a infinidade de movimentos que existem na alma do ser. O poema não representa indiretamente, através de palavras isoladas, outra coisa; pelo contrário, muitas vezes, as palavras *não têm* significado simbólico quando vistas isoladamente – elas aglutinam-se formando uma rede complexa de sons, para imitar a continuidade da duração. (...) ⁶⁰

Isso leva o poeta, em sua busca pelo intraduzível e pelo nada, a desejar a impessoalidade e o controle de suas emoções, por isso tenta elevar a poesia à condição de música, a mais subjetiva de todas as artes, o que a torna uma representação dos estados de alma.

Além disso, o simbolista quer transformar em mistério a realidade das coisas e se recusa a fazer de sua arte uma mercadoria, então busca na estranheza causada pelo feio a beleza de sua poesia. O poeta acaba enigmatizando o mundo através de sua poesia, que deixa de ser nacional e

⁶⁰ GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*, p.20, 21.

assume um caráter cosmopolita, se tornando uma forma de preservação da existência humana. Mas a preservação só é possível quando há união entre o homem e a natureza, sendo esta o “templo” (Baudelaire) onde o indivíduo se integra ao universo, já que a matéria deve se unir ao espírito. A arte, então, trata das relações entre o concreto e o abstrato, o material e o espiritual, o humano e o divino; e a palavra passa a ser utilizada em associação àquilo que ela evoca de uma realidade situada além dos sentidos, por isso fala do não temporal, do não sectário, e do não racional da existência humana, fazendo com que o poeta perca sua identidade nacional e se comunique apenas com seus pares, pois rejeita a sociedade e se movimenta em círculos fechados.

Anna Balakian lembra que para os simbolistas:

(...) o poema se torna um *enigma*. Os múltiplos significados, contidos nas palavras e nos objetos são ingredientes do mistério e tom do poema. Não há nunca uma sensação triunfal da compreensão; a mensagem permanece tão ambígua quanto sucinta, como as visões que surgem no estado de sonho ou no meio de uma orgia de drogas, como a descrita por Baudelaire (...)⁶¹

E a função do poeta é representar o homem como vítima das forças sobre as quais não tem controle, o que faz com que ele se isole do verdadeiro ritmo da vida.

A ambiguidade da comunicação indireta, a associação com a música e o espírito decadente são os três elementos fundamentais da escola simbolista, e que serão retomadas pelos escritores do modernismo brasileiro que faziam parte do grupo Festa.

Como a morte sempre vence, o único refúgio do poeta é o sonho, por isso o simbolista mostra o homem preso ao mistério da existência e assume que a única solução para isso é o isolamento do verdadeiro ritmo da vida, já que todos estão presos entre a vida e a morte, o que torna o tempo seu maior inimigo. Esses sentimentos fazem da podridão e da corrupção orgânicas, do

⁶¹ BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000, p. 42.

satanismo e da importância do mundo do subconsciente os principais temas da arte simbolista.

No Brasil, segundo a maioria dos historiadores da literatura brasileira, o simbolismo começa em 1893, quando Cruz e Sousa publica *Missal e Broquéis*, e termina em 1922, ano em que se inicia o modernismo brasileiro. Contemporâneo do parnasianismo e do realismo, a escola simbolista surge como uma renovação dos ideais românticos. Simbolizar é o principal objetivo dos poetas.

Os simbolistas brasileiros oscilavam entre o culto à forma e a poética das correspondências. Alfredo Bosi afirma que

o divisor de águas acompanha (...) a passagem da tônica, *no nível das intenções*: do objeto, no parnasianismo, para o sujeito, nos decadentes, com toda a sequela de antíteses verbais: matéria-espírito; real-ideal; profano-sagrado; racional-emotivo... (...) ⁶²

Na literatura simbolista os neologismos, as sinestésias e o preciosismo são utilizados para tratar do satanismo, do pessimismo e do horror do homem moderno, que cria um universo quimérico para escapar da banalidade em que vive.

Cruz e Souza e Alphonsus de Guimaraens representam as duas principais vertentes do simbolismo brasileiro: a elevação da condição humana a níveis transcendentais (Cruz e Souza) e a personificação da morte na figura da amada (Alphonsus de Guimaraens). Segundo Massaud Moisés "(...) os temas sociais e circunstâncias cedem terreno a uma poesia que anseia exprimir o vago, o transcendente, o incerto, o nebuloso, o luarento"⁶³. Uma das consequências de tudo isso é o modernismo brasileiro, período literário em que se insere Cecília Meireles, escritora com muitas características decadentes, designação dada pelos simbolistas aos poetas que se mostram assombrados com a crueldade do tempo e a eminência da morte – duas das principais temáticas da escritora brasileira.

⁶² BOSI, Alfredo, *História concisa da literatura brasileira*, p.269.

⁶³ MOISES, Massaud. *História da literatura brasileira*, vol. 2. São Paulo: Cultrix, 2001, p. 264.

Além disso, ela foi uma poeta que tentou unir as novas liberdades formais pregadas pelo movimento modernista à tradição simbolista; em sua poesia se percebe a busca por uma linguagem capaz de comunicar as experiências metafísicas e herméticas do ser humano, o que lhe conferiu um lugar especial no modernismo brasileiro e fez dela uma pós-simbolista (designação assumida por Otto Maria Carpeaux em seu artigo “Poesia intemporal”) pois (como observa Miguel Sanches Neto) Cecília

[n]ão se trata, portanto, de uma “neo-simbolista” que apenas voltava ao Simbolismo de maneira passiva, mas de uma autora que parte deste movimento, e do que havia nele de conexões com o Parnasianismo, rumo a uma arte moderna escoimada de seu materialismo limitador, fazendo preponderar um desejo de unificação e não de cisão, de universalização e não de particularização. E este desejo se realiza muito pelo desprendimento dos vínculos terrenos, num movimento de ascensão que lhe dá um olhar mais amplo sobre o homem e a existência.⁶⁴

Essas características, que percorrem toda sua obra poética, são evidenciadas em alguns de seus metapoemas, como, por exemplo, “Lei do passante”.

2.2 O POETA E SUA LEI

Lei do passante

Passante quase enamorado,
nem livre nem prisioneiro
constantemente arrebatado,
– fiel? saudoso? amante? alheio? –
a escutar o chamado,
o apelo do mundo inteiro,
nos contrastes de cada lado...

Chega?

Passante quase enamorado,
já divinamente afeito
a amar sem ter de ser amado,

⁶⁴ SANCHES NETO, Miguel. “Cecília Meireles e o tempo inteiro”. In: MEIRELES, Cecília. Poesia completa, Vol. 1, p. XXIV

porque o tempo é traiçoeiro
e tudo lhe é tirado
repentinamente do peito⁶⁵,
malgrado seu querer, malgrado...

Passa?

Passante quase enamorado,
pelos campos do invadido,
onde o futuro é já passado...
– Lúcido, calmo, satisfeito,
– fiel? saudoso? amante? alheio? –
só de horizontes convidado...

Volta?⁶⁶

“Lei do passante” inicia o livro *Poemas escritos na Índia*, e parece uma espécie de *poética do viajante*. Essa obra é composta de 59 poemas, fruto do encantamento que a Índia causou em Cecília, já que os textos, segundo o próprio título do livro, foram escritos na Índia. Nesses poemas o que se pode perceber é uma mistura forte de sensações, onde um colorido forte contrasta com a paisagem cinza, branca e preta que algumas vezes o eu lírico percebe à sua frente, um lugar onde a riqueza e a miséria absoluta convivem lado a lado.

Segundo Umberto Eco:

Nós entendemos “poética” num sentido mais ligado à acepção clássica: não como um sentido de regras coercitivas, (a Ars poética como norma absoluta), mas como programa operacional que o artista se propõe de cada vez, o projeto de uma obra a realizar tal como é entendido, explícita ou implicitamente, pelo artista. (...) ⁶⁷

Um fato que reforça a aproximação do texto com uma arte poética é ser esse o único poema do livro, na primeira edição brasileira de *Poemas escritos na Índia* e também na do centenário de nascimento da autora, totalmente em

⁶⁵ Na primeira edição do livro *Poemas escritos na Índia*, a palavra que finaliza esse verso é “peito”. Já na edição da *Poesia completa*, organizada por Antonio Carlos Secchin, em 2001, em comemoração ao centenário de nascimento da escritora, este verso termina com a palavra “leito”. Nesta dissertação, seguirei a primeira edição brasileira do livro de poemas estudado.

⁶⁶ MEIRELES, Cecília. *Poemas escritos na Índia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, s/d, p. 5.

⁶⁷ ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 24.

itálico. Talvez essa disposição gráfica fosse acidental, se não fosse o caráter de prefácio aqui encontrado, onde parece haver uma espécie de resumo ou pistas do que será visto durante a leitura da obra.

Há alguns mistérios na estrutura do poema, constituído de três estrofes de tamanhos e metros variados.

A primeira estrofe é uma sétima formada por rimas graves, alternadas ou cruzadas [a, b, a, b, a, b, a], rimando: **enamorado** – **arreatado** – **chamado** – **lado** (rimas consoantes), **prisioneiro** – **alheio** – **inteiro** (rimas toantes). Os versos 1, 3, 4, 7 são octossílabos; os versos 2, 5 e 6 são redondilhas maiores.

A segunda estrofe também é uma sétima com rimas graves, alternadas ou cruzadas [a, b, a, b, a, b, a], rimando **enamorado** – **amado** – **tirado** – **malgrado** (rimas consoantes), **afeito** – **traçoeiro** – **peito** (rimas toantes). Os versos 1, 3, 6 e 7 são octossílabos e os versos 2, 4 e 5 são redondilhas maiores.

A terceira estrofe é uma sextilha com rimas graves, apresentando algumas diferenças das estrofes anteriores, já que os dois primeiros pares rítmicos são alternados, seguidos de um par emparelhado e fechando com outro interpolado [a, b, a, b, b, a], rimando **enamorado** – **passado** – **convidado** (rimas consoantes), **inverdadeiro** – **satisfeito** – **alheio** (rimas toantes). Além disso, todos os versos são octossílabos.

Os três versos que intercalam as estrofes maiores (monósticos?) são dissílabos formados por palavras paroxítonas, havendo semelhança sonora apenas na última letra de cada palavra, ou seja, a semelhança não ocorre na sílaba tônica. Contudo, como são perguntas formadas cada uma por apenas uma palavra paroxítona, há uma semelhança rítmica entre esses versos, que seguem o esquema _U.

No primeiro verso do poema, “passante” está ligado a “enamorado” pela palavra “quase”, que acaba relativizando a definição aí dada. A relativização prossegue, e no segundo verso a conjunção “nem”, que acompanha dois adjetivos (triste e prisioneiro), continua a marcar a indefinição do passante, já que ele não é nem uma coisa nem outra. O advérbio “constantemente”, que

inicia o terceiro verso, ligado a “arreatado”, demonstra como o passante não é dono de seu destino, pois é sempre jogado de lado a lado. Então ele é tomado por um sentimento comum aos escritores da escola simbolista, descrito por Anna Balakian como:

(...) o estado de espírito do poeta que está assombrado com a crueldade do tempo e a iminência da morte. É um açambarcamento com o eu e com os mistérios de uma fixação interior sobre os limites incompreensíveis da vida e da morte; é a sensibilidade do supersensível.⁶⁸

Quatro perguntas no meio da estrofe (o quarto verso) provocam uma quebra no ritmo do poema, já que a entonação dessas orações é diferente das anteriores. A partir daí a prosopopeia, representada pelo chamado do mundo inteiro, transfere o foco do passante para o mundo – do eu para o objeto – além de todos os versos estarem em *enjambement*. E as reticências que finalizam a estrofe demonstram que seu sentido não está completo.

Em seguida há um monóstico de apenas uma palavra que questiona o que foi dito anteriormente – chega? –, mantendo, assim, a tônica inicial do poema, que é formada por uma atmosfera de indefinição constante. Há uma tentativa de caracterizar uma das fases da viagem, a chegada.

O antecanto que inicia a segunda estrofe não prossegue a imprecisão do começo do poema. Agora o “passante quase enamorado” está “já divinamente afeito”. Dois advérbios (um de tempo, outro de modo) unem-se ao adjetivo para mostrar que o que antes oscilava entre uma coisa e outra toma uma forma mais definida. O passante, que parece ter se habituado aos problemas da vida, sabe que deve se desapegar das coisas terrenas. Ele deve “amar sem ter de ser amado”, pois a vida é passageira e tudo deixa de existir “repentinamente” (mesmo que haja um desejo contrário). Isto faz com que a felicidade seja sempre fugidia, aparecendo um dualismo de sensações decorrentes do contato com o mundo e a certeza de sua transitoriedade (traço fortemente decadentista). Aqui, o tempo é algo ruim, já que está caracterizado por um

⁶⁸ BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*, p.58.

adjetivo pejorativo, “traíçoeiro”. Novamente os versos estão em *enjambement*, fazendo com que a estrofe toda represente uma única frase, mas o foco permanece na figura humana.

O monóstico que vem em seguida relativiza também esta estrofe, mais bem definida que a primeira, trazendo novamente o caráter de imprecisão ao texto. Parece agora haver a intenção de caracterizar outra fase da viagem, a passagem.

O antecanto reaparece e mantém a imprecisão do poema. O passante, agora, atravessa os “campos” (metáfora de existência) “do invérdeiro”, um substantivo se une a um neologismo dando a sensação de desamparo diante do mundo novo que se configura – o mundo moderno –, e que cria uma atmosfera de solidão e sonho, onde o terreno (o presente, a vida) entra em conflito com o espiritual (o futuro, a morte).

Três adjetivos com valor positivo caracterizam o indivíduo, pela primeira vez identificado de forma mais precisa. Mas as reticências que seguem a enumeração trazem um tom de hesitação ao verso, já que não é nem uma afirmação, nem uma exclamação, a sua conclusão está suspensa. Em seguida há um verso entre travessões que assume função apositiva, onde as quatro perguntas da primeira estrofe reaparecem, relativizando as afirmações feitas pelo verso anterior. O indivíduo observa o que o futuro lhe reserva – a morte.

O monóstico que finaliza o poema coloca em dúvida o que foi dito antes, além de caracterizar outra etapa da viagem, a volta.

As três estrofes que compõem o poema parecem representar as fases da vida. A primeira trata do passante que chega. Alguém que acaba de nascer e sente um estranhamento muito forte, que é chamado pela vida, e se impressiona com o que vê, pois tudo é novidade. A segunda fala de um indivíduo jovem, que se acostumou com a existência e já teve experiências ruins, o que lhe trouxe a consciência de que o tempo, que consome tudo que existe, é traíçoeiro, e a morte pode aparecer a qualquer momento. O assunto da terceira é a velhice, que acaba com todas as esperanças humanas, pois o futuro não mais existe e a morte está cada vez mais próxima. Nesse momento

o ser deve se desprender das coisas terrenas e rumar para o mundo espiritual. Voltar de onde veio para continuar o ciclo da existência humana.

Além disso, como o texto em questão faz parte do livro *Poemas escritos na Índia*, sua tripartição permite supor uma referência às duas trindades hindus – a primeira representando as três fases do mundo, onde Brahma é o criador, Vishnu o conservador e Shiva o destruidor, e a segunda aludindo ao Bramam, que representa o ser, a consciência e a felicidade. Então se o poema for associado diretamente ao hinduísmo, a primeira parte pode representar a criação, ou o ser; a segunda a conservação, ou a consciência; e a terceira a destruição, ou a felicidade – que só é alcançada com a morte.

Outro elemento que reforça tal aproximação é a palavra “lei” presente no título do poema, que remete ao *dharma*, para os hindus a lei que rege a existência – por mais que tente, o homem não pode fugir do seu destino – o carma.

Octavio Paz afirma que:

No final de muitos sutras Prajnaramita [os ensinamentos de Buda Gautama], a ideia da viagem ou salto é expressada de maneira imperiosa: “Oh, ido, ido, ido para a outra margem, caído na outra margem”. Poucos realizam a experiência do salto, embora o batismo, a comunhão, os sacramentos e outros ritos de iniciação ou de passagem sejam destinados a nos preparar para essa experiência. Todos têm o fito comum de nos transformar, de nos tornar “outros”. Daí que nos deem um novo nome, indicando assim que já somos outros – acabamos de nascer ou renascer. O rito reproduz a experiência mística da “outra margem”, tanto quanto o fato capital da vida humana: nosso nascimento, que exige previamente a morte do feto. E talvez nossos atos mais significativos e mais profundos não sejam mais que a repetição desse morrer do feto que renasce em criatura. Em suma, o “salto mortal”, a experiência da “outra margem”, subentende uma mudança de natureza – é um morrer e um nascer. Mas a “outra margem” está em nós mesmos. Sem que nos movimentemos, quietos, nos sentimos arrastados, movidos por um grande vento que nos deixa fora de nós. Deixa-nos fora e ao mesmo tempo empurra para dentro de nós. A metáfora do sopro se apresenta algumas vezes nos grandes textos religiosos de todas as culturas: o homem é desenraizado como uma árvore e lançado para além, para a outra margem, ao encontro de si mesmo. E aqui se apresenta outra característica extraordinária – a verdade intervém pouco

ou participa de uma maneira paradoxal. Se tiver sido escolhido pelo grande vento, é inútil que o homem tente resistir a ele. E ao inverso: qualquer que seja o valor das obras ou o fervor da súplica, não se produz o fato se o poder estranho não intervier. A vontade se mistura a outras forças de maneira emaranhada, exatamente como no momento de criação poética. Liberdade e fatalidade marcam encontro no homem.⁶⁹

Dessa forma a viagem é um percurso, um trajeto que tem por objetivo alcançar a outra margem; uma busca que representa a passagem do indivíduo entre um plano e outro, trajetória que não pode ser controlada por ele, já que não é dono de seu destino, pois está preso à lei da existência. Isso gera uma renovação constante. Viajar, então, além de viver é renascer, é tornar-se outro na busca por si mesmo e por seu lugar no mundo, é chegar à outra margem, ou melhor, à terceira margem (“Chega?”, “Passa?”, “Volta?”), a profundidade do indivíduo, sua essência, até o dia da libertação. Vasudha Narayanan afirma que para os hindus

(...) [a] morte da pessoa é seguida por renascimento e o ciclo de nascimento e morte continua até se alcançar a libertação (*moksha*). O renascimento é entendido como sofrimento e a felicidade de que se goza na Terra é considerada temporária. A libertação é concebida de diversas formas, entre as quais: como inefável e para além de qualquer palavra; como união amorosa com o ser supremo; como perder a própria consciência no ser supremo; e como estar na morada celestial de Vishnu, chamada Vaikuntha.(...)⁷⁰

Isso se aplica à obra de Cecília Meireles como um todo, que tem como temas recorrentes a viagem em busca de si mesma e também o ciclo da existência humana, como, por exemplo, “Ísis”, “Cidade seca” e “Arte de ser feliz”.

Dividir o poema em três partes, evocar o *passante* e tentar descrevê-lo ou defini-lo é uma forma de demonstrar o desenraizamento desse indivíduo no mundo material, além de evidenciar seu constante renascimento. Em cada estrofe do poema o passante é renomeado (rebatizado?), pois a cada momento

⁶⁹ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*, p. 147, 148.

⁷⁰ NARAYANAN, Vasudha. *Conhecendo o hinduísmo*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2009, p. 78.

ele se torna diferente do que fora antes. Por renascer, não é o mesmo em nenhuma das vezes que é evocado, em nenhum outro momento da vida. As três fases da viagem apresentam três seres diferentes, que são recebidos pelo mundo de formas diferentes e que reagem ao universo que os cerca de maneiras diversas. A paisagem diante da janela, mesmo sendo a mesma, nunca é igual, já que cada vez que se olha, busca-se algo diferente do que fora procurado anteriormente (como em “Arte de ser feliz” e “Janelas de hotéis”), e aquele que parte nunca é o mesmo que chega.

Nas palavras de Octavio Ianni:

Quem viaja larga muita coisa na estrada. Além do que larga na partida, larga na travessia. À medida que caminha, despoja-se. Quanto mais descortina o novo, desconhecido, exótico ou surpreendente, mais liberta-se de si, do seu passado, do seu modo de ser, hábitos, vícios, convicções, certeza. Pode abrir-se cada vez mais para o desconhecido, à medida que mergulha no desconhecido. No limite, o viajante despoja-se, liberta-se e abre-se, como no alvorecer: caminhante, não há caminho, o caminho se faz ao andar.⁷¹

Andar sempre, já que a vida só existe em movimento. Tanto é que em “Lei do passante” a temática da passagem é reforçada pela aliteração da consoante sibilante, que aparece (entre surda e sonora) 30 vezes ao longo do texto, além das labiodentais [f], [v] e das fricativas [x], que têm uma recorrência menor. Esses sons não surgem isoladamente, mas ligados a pelo menos um signo que guarda em si o sentido de passagem, *passante*. Silêncio (morte) e sopro (vida) se aproximam; a criatura viva rumo para a morte.

E o antecanto não só intensifica a intenção do texto de definir o *passante*, como também a ideia da passagem, já que um termo repetido acaba tendo mais força do que se fosse dito apenas uma vez.

Mais que uma regra, existe aqui a *lei* daquele que tem consciência de sua transitoriedade no mundo, e por isso deve se desligar da matéria, dando importância ao etéreo, pois os tempos se misturam e “o futuro é já passado”, o

⁷¹ IANNI, Octavio. “A metáfora da viagem”. In: *Enigmas da modernidade mundo*, p. 30.

que faz com que o passante se sinta exilado no mundo em que vive, alguém solitário que não consegue se apegar a nada, e sabe que o ser é passageiro.

A inquietação diante dos mistérios da vida faz o indivíduo reinventar a realidade, montando um quadro a partir das reminiscências de sua memória, o que povoa seu universo de tristeza, melancolia e solidão. No sonho que a vida parece representar, o material e o espiritual entram em conflito e o ser busca no mundo que o cerca elementos que possam mostrar mais de sua identidade fugidia, suspensa em sua própria repetição. A morte, experiência que reafirma a vida, seria a superação de tudo isso e ao mesmo tempo parte do ciclo da existência.

Para Cecília, a função do poeta é recordar, pois tem a obrigação de salvar o passado do possível esquecimento, trazendo de volta à vida “o que o tempo não traz, nunca mais, nunca mais”⁷². A posição do eu lírico perdido diante do que já não existe mais gera o discurso poético. Mas lembrar o que passou é reviver a dor da perda, pois cada vez que o passado reaparece o sofrimento vem junto com ele. O fluxo dessas experiências, tudo o que foi visto, amado, perdido representa o mundo para a poeta, que olha o presente como quem vê o passado, pois só a memória reúne o que não existe mais, tornando-se, assim, uma ficção daquilo que passou, algo irreal, idealizado. O poema seria, então, uma viagem para dentro de lembranças que fazem com que o mundo receba uma nova ordem para renascer a partir do discurso poético. Essas características aproximam a obra da brasileira das obras dos escritores simbolistas, pois para essa escola (nas palavras de Anna Balakian), assim como para Cecília,

(...) sua preocupação maior era o problema não-temporal, não-sectário, não-geográfico e não-racional da condição humana: o confronto entre a mortalidade humana com o poder de sobrevivência, através da preservação das sensibilidades humanas nas formas artísticas.⁷³

⁷² BAUDELAIRE, Charles. “O cisne”. In: *As flores do mal*, p. 329.

⁷³ BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*, p. 15.

O espanto da poeta com a efemeridade da vida é tema de vários de seus textos, e fica muito mais evidente quando ela comunica sentimentos pessoais e únicos através de um processo criativo que traz um caráter universalizante ao discurso poético (outra característica do movimento simbolista), como ocorre, por exemplo, em “Cidade seca”.

2.3 A PASSANTE E A PASSAGEM

Cidade seca

A estrada – pó de açafraão que o vento desmancha.
E quem passa?

O esqueleto visível do poço com suas escadas antigas.
E quem chega?

Pelos palácios vazios, paredes de nácar, de espelhos baços.
E quem entra?

Chuva nenhuma, jamais. Os rios de outrora – vales de poeira.
E quem olha?

Ainda rósea, e crespa de inscrições, de arcos, pórticos, varandas,
A cidade admirável é um cravo seco na mão do sol reclinado.
Do sol que ainda a beija, antes de morrer, também.⁷⁴

Este poema é composto de cinco estrofes, sendo as quatro primeiras dísticos e a última um terceto. O primeiro verso da primeira estrofe é um alexandrino e o primeiro das três outras é composto de dezessete sílabas poéticas.

O segundo verso de cada uma das quatro primeiras estrofes é um trissílabo formado por perguntas, todas finalizadas por paroxítonas. Além disso, o primeiro verso das quatro primeiras estrofes do poema possui uma sintaxe muito particular, o que fica evidente desde o começo do texto.

O título do poema faz referência a um lugar onde não chove, o que torna a vida difícil. Nesse lugar, o açafraão, uma flor colorida natural das Índias Orientais e da Europa, torna-se pó (forma na qual é utilizado como tempero ou

⁷⁴ MEIRELES, Cecília. *Poemas escritos na Índia*, p. 21.

corante), algo etéreo e sem forma, e acaba sendo destruído pelo vento, também etéreo e sem forma. A ação do tempo, contida no trabalhoso processo de transformação da flor em pó, une-se à ação da seca e causa a destruição do ser. A metáfora que inicia o poema é a forma através da qual é descrita essa destruição.

O primeiro verso está dividido em duas partes em que são apresentados dois elementos, a estrada e aquilo em que ela vai se transformar – “pó de açafraão”. A única ação aqui praticada não é a do ser nem a de ser, já que o que une o sujeito ao apostrofo é o travessão, mas a daquele que destrói esse ser, pois o único verbo presente nesse verso é “desmanchar”. E o vento, causador da degradação, só existe em movimento, se parar deixa de ser o que é, por isso sua presença sugere que a vida é algo dinâmico e o indivíduo está em constante transformação (de passagem). Se o primeiro verso apresenta apenas o ente, a estrada, o segundo verso da estrofe, um trissílabo, mostra apenas a ação, questionando sobre quem a executa. A estrada existe, mas não se sabe quem trafega por ela.

O primeiro verso da segunda estrofe não possui nenhum verbo, entretanto a metáfora aí criada encerra em si a ideia de morte. O poço, profundo e escuro, deixa de armazenar água, perdendo sua essência. E à medida que seca, sua degradação torna-se visível, pois o surgimento de seu esqueleto com suas escadas antigas denuncia seu envelhecimento. Essa é outra transformação causada pela ação do tempo. Como a água é muito importante, já que ela é responsável pela manutenção da vida e também pela purificação do indivíduo, na Índia são feitos poços nos templos para torná-los mais agradáveis às divindades, pois se elas não gostarem do lugar podem procurar outra moradia. Se o poço seca, as divindades vão embora.

O segundo verso dessa estrofe destoa do primeiro de duas formas. Primeiramente ele possui um verbo, possui uma ação sendo praticada explicitamente. Mas, como o segundo verso da estrofe anterior, não demonstra quem a pratica, já que o pronome interrogativo “quem” questiona sobre o autor da ação descrita pelo verbo.

O primeiro e o segundo versos dessa estrofe parecem não ter relação entre si, pois primeiramente é descrito um poço, em seguida questiona-se a respeito de quem chega, mas não fica claro o lugar em que esse alguém chega. Aparentemente não há relação entre a descrição do primeiro verso e a ação do segundo. Mas esta incoerência é apenas superficial, pois aqui as palavras assumem, como prega a escola simbolista, a função de simbolizar, sugerindo mais do que afirmando. A estrada apresentada na primeira estrofe seria uma alegoria da vida, que se esvai à medida que o tempo passa, o que é evidenciado pela presença do pó, princípio e fim da existência para os cristãos. Na segunda estrofe o poço também é uma figura alegórica, representando uma vida destruída pela ação do tempo, um corpo transformado em esqueleto. Há aquele que passa (vive) e aquele que chega (morre), mas não fica claro quem eles são. Contudo, segundo William Stoddart em seu livro *O hinduísmo*, “quanto à questão de saber qual dos caminhos um aspirante seguirá, ela é preponderantemente uma questão de temperamento e vocação; o Caminho escolhe a pessoa, não a pessoa escolhe o caminho”.⁷⁵

Além disso, o açafrão representa, para os hindus, o desapego (de acordo com alguns indícios encontrados durante a pesquisa e também com Gita Mehta, autor de *Carma-Cola*), portanto aquele que caminha pela estrada de pó de açafrão está a caminho da libertação do ciclo da existência, o *moksha*, que no hinduísmo pode ser alcançado, de acordo com Vasudha Narayanan, de três formas diferentes, através de três caminhos diferentes.

No *Bhagavad Gita*, Krishna descreve três caminhos para a libertação: o caminho da ação, o caminho do conhecimento e o caminho da devoção. Alguns hindus os consideram como caminhos múltiplos para o divino, outros como aspectos de uma única disciplina. O caminho da ação (*Karma yoga*) é o caminho da ação altruísta: a pessoa deve cumprir seu dever (*dharma*), como estudar ou praticar boas ações, mas não por temor de repreensão ou castigo, ou por esperança de elogio ou recompensa. Renunciando assim aos frutos de sua ação, a pessoa alcança uma paz permanente. Isto implica agir de forma altruísta para o bem da humanidade e executar todas as ações de maneira compassiva.

⁷⁵ STODDART, William. *O hinduísmo*. São Paulo: Ibrasa, 2004, p. 65.

De acordo com o caminho do conhecimento (*jñāna yoga*), alcançando o conhecimento das escrituras pode-se chegar a uma sabedoria transformadora que destrói o *karma* passado da pessoa. Esta sabedoria pode ser adquirida através do estudo dos textos com um mestre (*guru*) adequado, através da meditação e através do controle físico e mental na forma da disciplina do ioga.

O terceiro caminho para a libertação é o mais enfatizado no *Bhagavad Gita*: o caminho da devoção (*bhakti yoga*). É muito popular entre os hindus de todas as profissões.⁷⁶

A terceira estrofe possui uma sintaxe e um ritmo diferentes das anteriores. O primeiro verso da primeira estrofe é formado por dois elementos no singular – a estrada e o pó –, e a metáfora, que sugere a passagem do tempo apenas na segunda parte do verso, é o que fica mais evidente. No primeiro verso da segunda estrofe aparece um elemento no singular e outro no plural. Dividindo-o em duas partes: na primeira, está o esqueleto; na segunda, as escadas antigas, e a figura fúnebre surge desde o começo do verso de forma mais intensa. Já o primeiro verso da terceira estrofe apresenta três elementos, todos no plural, que o segmentam em três partes. Além disso, não há, nesse verso, algo que represente diretamente a passagem do tempo.

Os palácios, sinônimo de riqueza e poder, estão vazios, o que traz a sensação de solidão do eu lírico ao poema, traço constante na lírica de Cecília Meireles, que dizia que apenas em silêncio conseguia praticar sua verdadeira religião. O nácar, substância que forma as conchas e as pérolas, compõe também as paredes do palácio, que está fechado como os moluscos, o que impede a entrada de qualquer coisa que seja. Além disso, os espelhos que aí existem, por estarem baços, não podem mais mostrar nada, eles perderam sua função porque sua natureza foi modificada pelo tempo, e também porque não há nada além das paredes para refletir, o que intensifica a solidão do eu lírico. Se o espelho não reflete, o eu não pode sequer reconhecer sua imagem, e se não há o outro em quem se espelhar, é difícil o indivíduo reconhecer sua própria imagem.

⁷⁶ NARAYANAN, Vasudha. *Conhecendo o hinduísmo*, p. 52.

“E quem entra?”, quem é capaz de penetrar essa concha que, mesmo vazia, está fechada? Novamente a pergunta que compõe o segundo verso da estrofe parece destoar do verso anterior, mas funciona como uma antecipação do que o poema trata em seguida. O que fica evidente na estrofe seguinte. Como a concha, para os hindus, simboliza o OM, a vibração inicial que originou a vida, as paredes de nácar parecem representar a capacidade de geração da vida (uma metáfora do útero materno?).

Nem mesmo a chuva, nem mesmo a água, algo que pode se moldar de acordo com o ambiente em que se encontra, que pode transpor as mais difíceis barreiras, consegue adentrar esta fortaleza de solidão, nunca. Isto é dito em um verso que está dividido em três partes. Na primeira é enfatizada a impenetrabilidade desse ser que se encerra em si mesmo através da dupla negação – “chuva nenhuma, jamais”. Na segunda, está representado o ser e na terceira, o que acontece com ele por causa de seu isolamento no mundo. A seca faz com que “os rios de outrora” se tornem “vales de poeira”. Esse é o verso mais fúnebre do texto. A estiagem é tão forte que a cidade se torna inóspita e infértil. A água não existe nesse lugar, por isso a vida também não existe.

No verso seguinte surge uma das perguntas mais enigmáticas do poema, “e quem olha?”. Novamente aparece descrita a ação, porém, como anteriormente, não se sabe quem a pratica. Mas há outra incógnita além da identidade do observador: o que é visto por ele? Na Índia, é muito comum as pessoas realizarem peregrinações para serem vistas pelas divindades, que muitas vezes habitam os rios. Como o rio está seco, “quem olha”?

A maior dúvida presente nesses questionamentos é a identidade daquele que pratica as ações enunciadas. Sabe-se que alguém passa, chega, entra e olha, mas não se sabe quem faz isso. Os sujeitos presentes no poema não são pessoas, mas coisas. Há a estrada, o poço, os palácios, o rio, mas não há nenhuma figura humana.

A última estrofe do poema possui características diferentes das anteriores, a começar pelo número de versos e seus metros. Esse terceto é

composto por um verso de dezessete sílabas, um de dezenove e um alexandrino. A sintaxe desses versos é, também, diferente da dos anteriores, começando pelo fato de que os dois primeiros estão em *enjambement* (como o primeiro deles não possui nenhum verbo, funciona como complemento do segundo). A cidade seca, “ainda rósea, e crespas de inscrições, de arcos, pórticos, varandas”, é representada, aqui, pelo cravo, algo frágil e de existência efêmera como a maioria das flores. Mas a escolha dessa flor ao invés de qualquer outra, como a rosa – que figurou muitas vezes como representante das flores nas poesias de Cecília (como, por exemplo, nos cinco “motivos da rosa”) – não parece aleatória. O cravo é muito mais crespo que a rosa, tanto física quanto sonoramente (a vibrante de “cravo” é diferente da de “rosa”), e esses dois sons se alternam em todos os versos dessa estrofe. A arquitetura indiana é também uma mistura das formas lisas com as formas angulares, pois as invasões que a Índia sofreu por mais de três mil anos, e as inúmeras guerras civis pelas quais passou ao longo do tempo transformaram sua paisagem e construiu uma nação marcada pelo conflito entre seus povos. Templos hindus foram arrasados para construção de mesquitas, e em todo o território indiano surgiram prédios formados por grandes cúpulas e ladeados por belíssimos arcos em meio a jardins. Se a vibrante pode representar as formas angulares, a sibilante parece representar as formas arquetônicas lisas. Então a cidade seca indiana é uma variação entre as formas lisas e angulares, é uma mistura de culturas.

E a prosopopeia presente nos dois últimos versos (o sol que beija) apresenta a única figura humanizada em todo texto, o sol, que, aliado à ausência de chuva, causa a destruição da cidade. Mas ele não só consome como é também consumido, ninguém foge da morte, parte do ciclo da existência e tema recorrente na poesia de Cecília Meireles, que apresenta uma visão muito singular sobre isso, evidente no poema “Poeira”.

Poeira

Por mais que sacuda os cabelos,
por mais que sacuda os vestidos,
a poeira dos caminhos jaz em mim.

A poeira dos mendigos, em cinza e trapos,
 dos jardins mortos de sede,
 dos bazares tristes, com a seda a murchar ao sol,
 a poeira dos mármore foscas,
 dos zimbórios tombados,
 dos muros despidos de ornatos,
 saqueados num tempo vil.

A poeira dos mansos búfalos em redor das cabanas,
 das rodas dos carros, em ruas tumultuosas,
 do fundo dos rios extintos,
 de dentro dos poços vazios,
 das salas desabitadas, de espelhos baços,

a poeira das janelas despedaçadas,
 das varandas em ruína,
 dos quintais onde os meninozinhos
 brincam nus entre redondas mangueiras.

A poeira das asas dos corvos
 nutridos da poeira dos mortos,
 entre a poeira do céu e da terra.

Corvos nutridos da poeira do mundo.

Da poeira da poeira.⁷⁷

Esse poema é composto de sete estrofes de tamanhos variados (dois monósticos, dois tercetos, um quarteto, um quinteto e uma sétima), rimas brancas e versos livres, em *enjambement*, onde o vocábulo “poeira” é repetido 10 vezes e evoca uma realidade além daquela que representa inicialmente; ele parece ter a função de simbolizar, traço fortemente simbolista e hindu, pois esse dois sistemas de pensamento creem que definir é limitar.

Já na primeira estrofe a repetição da locução (paralelismo) “por mais que” intensifica a ação do indivíduo de tentar se livrar daquilo que vem dos caminhos, além de, ao mesmo tempo, transmitir a inutilidade dessa ação, pois por mais que o indivíduo tente, não pode fugir de seu destino fatídico. Segundo Chevalier e Cheerbrant: “Sacudir a poeira das sandálias é uma fórmula que simboliza o abandono total do passado, uma ruptura completa, uma negação

⁷⁷ MEIRELES, Cecília. *Poemas escritos na Índia*, p. 34.

de tudo que representava essa poeira: pátria, família, amizade”.⁷⁸ E a utilização do verbo “jazer” confere um tom fúnebre a tudo isso.

A “poeira” é a metáfora de todo o universo que cerca o eu lírico, e a enumeração de termos adjetivos ligados a ela, na segunda estrofe, representa a tentativa da poeta de definir a origem desse elemento. Todos os substantivos da estrofe são associados a algo negativo: “mendigos” – “cinza e trapos”; “jardins” – “mortos de sede”; “bazares” – “tristes”; “seda” – “a murchar ao sol”; “mármore” – “foscos”; “zimbórios” – “tombados”; “muros” – “despidos de ornatos”. Essa enumeração culmina na caracterização do substantivo mais representativo da estrofe – “tempo”, ligado ao adjetivo mais intenso até o momento – “vil”. Tudo de ruim elencado anteriormente parece se relacionar com a ação do tempo vil, o mais cruel de todos os inimigos. Sacudir, abandonar tudo, pátria, família, amizade, para, enfim, alcançar a libertação, é esse o principal objetivo do hinduísmo.

Na terceira estrofe a enumeração de elementos adjetivos parece representar o conflito entre passado e presente, o encontro do antigo com o novo. A poeira vem tanto “dos mansos búfalos em redor das cabanas”, quanto “das rodas dos carros, em ruas tumultuosas”. O novo e o velho se encontram e mudam o mundo, que reaparece através da poeira, a qual também parece ser fruto da perda, do esvaziamento – pois vem “do fundo de rios extintos”, da inutilidade do ser – “dos poços vazios” e da desfiguração ou do apagamento desse ser – “de espelhos baços”.

A continuidade da mutação é representada sintaticamente pelo *enjambement* que liga o último verso da terceira estrofe ao primeiro verso da quarta. Nesse momento a destruição da vida é potencializada pelo adjunto adnominal do primeiro verso e pelo complemento nominal do segundo (janelas – despedaçadas, varandas – em ruínas). Mas um pouco adiante (na mesma estrofe) aparece um elemento que destoa dos anteriores, à poeira é associado algo positivo, ela vem “dos quintais onde os menininhos brincam nus entre

⁷⁸ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007, p. 727.

redondas mangueiras”. O diminutivo afetivo “meninozinhos”, que está associado ao verbo “brincam”, desfaz o tom de desesperança e desengano presente até o momento. Ruptura esta que permanece no verso seguinte, quando as mangueiras serão apenas “redondas”. E se o pó parece ser a metáfora da experiência de vida do indivíduo, os “meninos nus” são aqueles que ainda não viveram muito.

Cecília parece evocar, nesse poema, muito do que viu em sua viagem à Índia. A sua permanência em Bombaim, assunto de sua crônica “Adeus, amiga...”, reaparece nas figuras dos corvos atraídos pelos mortos deixados na Torre do Silêncio que aí existe, uma das últimas do mundo.

Os corvos por si só trazem evocações sombrias, e as associações feitas entre eles e seus hábitos alimentares, “corvos nutridos da poeira do mundo”, evidenciam um apagamento da leveza do pássaro, uma figura constante na lírica ceciliana. Mas o mais contraditório é que o que acentua o caráter fúnebre, evidente nesse animal, é algo leve e fugaz. Além disso, segundo Jean Chevalier os pássaros noturnos são associados aos espíritos e o corvo, pássaro preto, é o símbolo da inteligência e da interseção entre o humano e o divino. Na Índia, o pássaro representa a alma individual e o espírito universal (o conhecimento puro).

Mas a leveza do pássaro representa, também, algo negativo, pois se as operações da imaginação podem ser leves, também podem ser instáveis, o que é conhecido no budismo como distração ou divertimento. Contudo, as aves também podem significar a amizade dos deuses com os mortais, já que na cultura oriental são responsáveis por receber a ambrosia daqueles e entregá-la aos homens. Para os Upanishades (texto conhecido por Cecília) o pássaro representa a alma, que migra de corpo para corpo, significando, assim, a imortalidade do espírito.

Por isso, aqui os corvos parecem a alegoria da migração da alma de um corpo a outro, significando a imortalidade do espírito – “corvos nutridos das poeiras dos mortos”, e a relação entre o humano e o divino – “entre a poeira do

céu e da terra”, funções positivas que acabam mantendo a leveza inerente à figura do pássaro e apagando o caráter fúnebre do corvo.

A sexta estrofe é um monóstico que parece resumir toda a enumeração de elementos que qualificam a poeira. Aqui se percebe que novamente a figura do pássaro é associada à morte, pois os corvos vão se alimentar dos restos do mundo. A universalidade de tal destino é figurada no poema pela presença da consoante sibilante que, entre surda e sonora, aparece ao longo do texto 101 vezes, para, na maioria das vezes, formar o plural das palavras.

A última estrofe também é um monóstico, e parece complementar o sentido da estrofe anterior. Os corvos se alimentam não só da poeira que vem do mundo todo, mas também daquela que vem da própria poeira (do fim de tudo). Aqui parece que o ciclo se completa, pois a “poeira da poeira” serve de alimento para um ser vivo, o que ressalta a importância da morte para a manutenção da vida. Até o dia em que a alma alcança a libertação.

Se há imagens contraditórias no poema, elas são fruto do contato do ser com o mundo e da certeza de sua transitoriedade. Ao se reconhecer passageiro o eu lírico passa a refletir sobre o material e o espiritual, e a certeza da fugacidade do tempo traz consigo a presença da morte.

Depois de todo este processo analítico pode-se entender que, por mais que não queira, o homem rumo para a morte. Então a viagem (da vida) não gera a perda, mas a aquisição; ela representa, aqui, o amadurecimento do indivíduo, a experimentação da vida, cuja passagem permite a libertação do sujeito, que percebe que tudo se modifica ao longo da travessia. E mesmo contra sua vontade é impregnado pela transformação daquilo que o cerca.

Não só as experiências boas, mas também as experiências ruins constroem o indivíduo, que muitas vezes não se reconhece ao longo de sua trajetória, pois como o homem constrói sua identidade em sociedade, sozinho ele não sabe quem é, não pode ver sua própria imagem, ficando isolada num mundo solitário, onde tudo o que existe é apenas a poeira daquilo que um dia foi, já que ele vê, mas não é visto.

Em sua viagem através da palavra para dentro do seu universo interior a poeta aprende a ver o mundo e se liberta da sua existência, por isso o discurso poético se constrói através da relação entre o mundo pessoal e sua projeção objetiva.

Na luta contra o vazio, Cecília se sente vitimada por forças sobre as quais não tem controle, que a colocam entre a vida e a morte, os dois maiores mistérios da existência humana. E talvez “Som da Índia” seja o texto do livro *Poemas escritos da Índia* que melhor evidencia esse embate.

Som da Índia

Talvez seja o encantador de serpentes!

Mas nossos olhos não chegam a esses lugares
de onde vem sua música.

(São uns lugares de luar, de rio, de pedra noturna,
onde o sonho do mundo apaziguado repousa.)

Mas talvez seja ele.

As serpentes, em redor, suspenderão sua vida,
arrebataadas.

(Oh! elevai-nos do chão por onde rastejamos!)

E muito longe o nosso pensamento em serpentes se eleva
na aérea música azul que a flauta ondula.

Por um momento, o universo, a vida
podem ser apenas este pequeno som
enigmático
entre a noite imóvel
e o nosso ouvido.⁷⁹

Esse poema é composto de três monósticos, quatro dísticos e um quinteto, todos com versos brancos, sendo que os dísticos e o quinteto estão em *enjambement*. Aqui o intemporal, o cosmopolita, o etéreo e o universal, pregados pelo grupo Festa, surgem através da arte como forma de preservação da existência humana.

⁷⁹MEIRELES, Cecília. *Poemas escritos na Índia*, p. 9.

A carga simbólica do texto é evidenciada desde a primeira palavra do título do poema, “som”, que evoca a mais efêmera de todas as artes, a música, pois ela só existe em movimento, enquanto alguém ou alguma coisa a estiver executando.

Segundo Álvaro Cardoso Gomes:

[a] tentativa de erguer a poesia à condição de música justifica-se pelo fato de a música ser fundamentalmente subjetiva e, em consequência, a mais sugestiva das artes. Para Hegel, a música “constitui um modo de representação que tem por forma e conteúdo o subjetivo, visto que como arte serve para comunicar a interioridade, permanece subjetiva na objetividade”. Incapaz, portanto, de reproduzir os objetos do mundo real, a música serve para exprimir estados de alma, através da sonoridade.⁸⁰

E o fato de se tratar do “som da Índia” define qual será o universo do poema. Sabe-se que as palavras, aqui, exprimem realidades diferentes das conhecidas.

Na Índia os cantos sagrados são a base dos mantras, uma forma de se unir com a divindade, um caminho que liga o céu e a terra. Mas afinal, qual seria, então, esse som?

A resposta a esta pergunta se mostra irrelevante desde o começo do poema, pela presença da figura do encantador de serpentes, um tipo de artista de rua muito comum na Índia. O encantamento das serpentes seria a prática da hipnose desses animais através da utilização de instrumentos de sopro, geralmente uma flauta. Como as serpentes são insensíveis aos sons produzidos pela flauta (por isso a irrelevância do “som da Índia”), os encantadores de serpentes costumam embeber seus instrumentos musicais em urina de rato, um dos principais alimentos desse animal peçonhento. Atraídas pelo cheiro característico da possível presa, as serpentes perseguem a flauta, imitando os movimentos realizados pelo encantador, o que gera a ilusão de uma hipnose causada pela execução musical. Como a impressão é

⁸⁰ GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*, p.23, 24.

de que o encantamento se dá através da canção, as pessoas acreditam que cessada a música, cessa o encantamento.

Isso aproxima ainda mais esse texto da escola simbolista, pois as sinestésias aí presentes estimulam os cinco sentidos. O encantador de serpentes (ou “ele”) chama a atenção com sua música azul (audição e visão) que hipnotiza a cobra que rasteja (tato) até ele. Contudo o réptil é atraído pelo odor de urina (olfato), do seu provável alimento (paladar).

Outro elemento de ligação com o simbolismo é a palavra “talvez” – presente no primeiro verso do poema – que junto com a hipnose representada pela presença do encantador compõem uma atmosfera insólita, onde a sugestão é mais forte que a certeza.

O eu lírico, que apenas ouve a música do encantador de serpentes, não consegue ver o artista, nem os lugares onde se encontra, o que não o impede de dizer que “são uns lugares de luar, de rio, de pedra noturna”, “onde o sonho do mundo apaziguado repousa”, afinal, ele sabe de onde vem aquele som, um lugar composto de um elemento imaterial (luar), de outro elemento material (rio) e de um terceiro elemento que é formado por algo material e algo imaterial (pedra noturna). O verso seguinte, que continua descrevendo este lugar, é um dos mais sonoros do poema, intercalando sons sibilantes [s] e [z], com oclusivos [p], o que causa uma sensação de pausa e aceleração no ritmo do texto, e parece representar o movimento e o repouso da vida. A aproximação de realidades diferentes e a mistura de sentidos fazem com que o eu lírico apresente o mundo de forma edênica, idealizada.

Além disso, como o eu lírico não tem contato direto com o lugar de onde vem a música já que seus “olhos não chegam a esses lugares”, ele apenas pode supor quem executa a música, por isso inicia o texto com a palavra “talvez”.

O monóstico que forma a quarta estrofe retoma o princípio do texto pela repetição de “talvez seja”, mas também demonstra uma progressão do poema, já que não repete exatamente o que já foi dito e insere elementos novos. O encantador de serpentes, figura definida e pertencente a uma visão

estereotipada da Índia, cede lugar ao pronome “ele”, sem um referencial definido, e como o eu lírico continua sem ter contato visual com o lugar de onde vem a música, a atmosfera de incerteza do começo do texto continua.

Surge pela primeira vez no texto de forma direta a figura da serpente, que antes estava apenas subentendida na presença do encantador. Mas aqui esse réptil (que simboliza o oceano para os hindus, pois sua morada é o lugar de onde surgiu a vida e para onde ela deve retornar) assume muito mais uma função simbólica do que real.

As serpentes a sua volta irão suspender sua vida, interromper sua existência, já que este é o ciclo da existência.

A súplica feita no monóstico que compõe a sexta estrofe demonstra o desejo do eu lírico de elevar-se do chão onde rasteja. E a única forma de isso acontecer é através da libertação de sua existência física. Por isso a liberdade só pode ser alcançada através da morte. Deixar de rastejar é também deixar de sofrer, é desprender-se do material e alcançar o etéreo, pois o verdadeiro inferno é a existência humana. Ao conseguir aceitar o destino fatídico do qual ninguém pode escapar o indivíduo demonstra estar pronto para habitar um novo plano, o espiritual, repetindo o trânsito entre mundo material e espiritual até alcançar a libertação.

Estes lugares maravilhosos e inalcançáveis aos olhos humanos, descritos na terceira estrofe, são acessíveis à música, que aqui parece uma representação alegórica do espírito humano. Portanto é preciso abandonar o material para alcançar o espiritual, é isto que prega a filosofia hinduísta.

A conformação com a efemeridade da existência humana gera uma nova compreensão do universo, o que faz com que os sentidos se misturem na relação do homem com o meio. A “aérea música azul que a flauta humana ondula” ainda faz parte da realidade do homem, que agora, transformado em espírito, a ouve (ou mesmo a vê) muito distante, já que sem esse distanciamento a libertação não seria possível.

Na última estrofe, a maior de todo o poema, o eu lírico demonstra ter a consciência de que a existência é momentânea, pois “por um momento, o

universo, a vida podem ser apenas este pequeno som” etéreo e efêmero que “a flauta ondula”.

A aproximação de coisas tão diferentes, além de evidenciar uma visão espiritualista do mundo, demonstra a fragilidade humana diante da natureza, que, de tão grandiosa, permanece imóvel observando a passagem do tempo.

Mas não é apenas o tempo que causa estranhamento e desolação no homem. A turba amorfa que circula na nova cidade que surge com a modernidade também evidencia a solidão do indivíduo no mundo novo que se configura, do indivíduo isolado em meio às outras pessoas. Contudo, quando Cecília se encontra na Índia, ao invés de se isolar ela se une à multidão para, juntas, irem ao encontro de seu destino, é esse o assunto do poema “Multidão”.

2.4 A MULHER NA MULTIDÃO – A POÉTICA DA SOLIDÃO

Multidão

Mais que as ondas do largo oceano
e que as nuvens nos altos ventos,
corre a multidão.

Mais que o fogo em uma floresta seca,
luminosos, flutuantes, desfrisados vestidos
resvalam sucessivos,
entre as pregas, os laços, as pontas soltas
dos embaralhados turbantes.

Aonde vão esses passos pressurosos, Bhai?
A que encontro? a que chamado?
Em que lugar? por que motivo?

Bhai, nós, que parecemos parados,
por acaso estaremos também,
sem o sentirmos,
correndo, correndo assim, Bhai, para tão longe,
sem querermos, sem sabermos para onde,
como água, nuvem, fogo?

Bhai, quem nos espera, quem nos receberá,
quem tem pena de nós,
cegos, absurdos, erráticos,

a desabarmos pelas muralhas do tempo?⁸¹

“Multidão” é composto por cinco estrofes de tamanhos variados (a primeira é um terceto, a segunda uma quintilha, a terceira novamente um terceto, a quarta uma sextilha e a quinta um quarteto), com versos brancos, livres, em *enjambement*. Essas escolhas fazem com que a poeta tenha que recorrer a outros processos criativos para dar sentido poético ao texto.

Os hipérbatos das duas primeiras estrofes exigem maior esforço do leitor na tentativa de compreendê-las. O substantivo “multidão”, sujeito da primeira estrofe, parece, aqui, representar o homem ou a humanidade em geral, e o verbo “correr” parece significar morrer ou envelhecer, já que a multidão corre para seu destino – a morte. Portanto as palavras são utilizadas para evocar uma realidade além daquelas que representam, o que as torna enigmáticas e dota de ambiguidade o texto, o que mais uma vez aproxima a obra em verso de Cecília Meireles da escola simbolista.

A multidão que passa mais rápido do que “as ondas do largo oceano” e “as nuvens nos altos ventos” (dois elementos que de tão etéreos não têm sequer uma forma definida) evidencia a fragilidade da existência humana e sua efemeridade diante do que há tanto na terra quanto no céu.

A locução “mais que” inicia a primeira e a segunda estrofes e, além desse paralelismo funcionar como um elemento coesivo, reforça a comparação entre coisas diferentes. Vestidos e turbantes, descritos aqui com naturezas opostas (a “vestidos” são relacionados os adjetivos “luminosos”, “flutuantes” e “desfrisados”, o que lhes confere certa leveza, enquanto que a “turbantes” são ligados os termos “pregas”, “laço”, e “embaralhados” o que lhes traz certo peso), estão colocados lado a lado.

Na terceira estrofe a “multidão” é substituída pelos “passos”, metonímia que acentua a ideia da passagem presente desde o começo do texto, já que o ser animado, mas também indefinido, dá lugar à ação por ele praticada. Além disso, o ritmo desse verso é diferente dos anteriores, onde se percebia uma

⁸¹ MEIRELES, Cecília. *Poemas escritos na Índia*, p. 10.

sonoridade fluida e suave. A aliteração da sibilante [s], que entre surda e sonora aparece, até o final do primeiro verso da terceira estrofe, quarenta e quatro vezes, é abruptamente interrompida pela consoante oclusiva da palavra “Bhai”, irmão ou companheiro em híndi. Aqui aparece a primeira das cinco perguntas que formam a estrofe, o que também altera o ritmo do poema, composto, anteriormente, apenas de afirmações.

A transformação da estrutura e do ritmo do texto assume um significado ainda maior por acontecer no centro do poema; cinco perguntas surgem na terceira das cinco estrofes da composição. O meio do texto poderia, aqui, representar o meio da vida? Agora começa uma nova etapa. As certezas de outrora dão lugar às dúvidas sobre o destino da multidão.

A quarta estrofe é iniciada por um vocativo, demonstrando que o eu lírico se dirige diretamente a alguém que é seu irmão ou companheiro, mas que ainda não está bem definido. E ambos parecem ter o mesmo destino que a multidão. Mas este destino não é conhecido, pois esta estrofe, a maior de todo o poema, é composta de apenas uma frase interrogativa formada por seis versos em *enjambement*, cujo ritmo possui certas particularidades. A começar pelo som da consoante oclusiva que se repete três vezes no primeiro verso da estrofe. As pausas geradas pela sucessão desse fonema são acentuadas pela repetição da sílaba “pa” nos vocábulos “parecemos” e “parados”, que estão lado a lado, o que permanece no segundo verso, também iniciado por uma oclusiva. Já no terceiro verso a repetição da sílaba “sem” retoma a fluidez do poema, estratégia que será usada nos dois versos seguintes, onde será repetido o verbo “correndo”, o que reforça a ação por ele representada, e a preposição “sem”, que acentua a negação nela contida.

Com a conjunção “como” a poeta demonstra com quais elementos deseja se assemelhar, pois ela e a multidão, mesmo que pareçam paradas, talvez estejam correndo, correndo “como água, nuvem, fogo”, elementos sem forma definida, de naturezas diferentes e de vida curta, pois a água evapora, a nuvem se dissipa e o fogo se apaga. A intenção de comparação entre a poeta

e as coisas do mundo, ou a tentativa da poeta de descobrir sua identidade, interrompidas na terceira estrofe do texto, reaparece.

A última estrofe também é iniciada pelo vocábulo híndi “Bhai”, porém, aqui mais que a identidade da poeta, o que importa é a identidade de quem irá encontrá-la no fim da jornada (o fim da vida), o que fica claro pela repetição do pronome “quem”, que aparece três vezes nessa parte do texto. Agora a poeta sabe o que ela e seu “Bhai”, ou mesmo a multidão, são; três adjetivos formam um verso na intenção de defini-los de forma mais objetiva. Outra coisa certa é seu destino, pois a morte sempre vence e o eu lírico tem consciência de que ele e a multidão estão a desabar pelas muralhas do tempo.

O povo da Índia não idealizada, composta por vendedores ambulantes, mendigos, artistas de rua, esmoleiros, malabaristas, encantadores de serpentes, pessoas limpando o chão em troca de uma moeda, etc., parece ser a multidão apresentada pela poeta, já que o texto em questão faz parte do livro *Poemas escritos na Índia*. É em meio aos “cegos, absurdos, erráticos” que Cecília não apenas vê, mas também se percebe vista, sentimento também evidenciado em muitas de suas crônicas que tratam da sua viagem (real ou metafórica) a este país, como, por exemplo, em “Ritmo de um congresso”.

Neste poema o eu lírico torna-se o *flâneur* descrito por Baudelaire, porque

[a] multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um príncipe que frui por toda parte do fato de estar incógnito. O amador da vida faz do mundo a sua família, tal como o amador do belo sexo compõe sua família com todas as belezas encontradas, encontráveis e inencontráveis; tal como o amador de quadros vive numa sociedade encantada de sonhos pintados. Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso lhe

aparecesse como um reservatório de eletricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o elemento cambiante de todos os elementos da vida. É um *eu* insaciável do *não-eu*, que a cada instante o revela e o exprime imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia.⁸²

A escolha da poeta de tratar de uma outra realidade diferente da sua aliada à temática da morte, a mais recorrente em sua obra, faz com que Cecília construa uma relação entre mundo subjetivo e objetivo que dota sua arte de um caráter cosmopolita, já que a morte é o único destino comum a toda humanidade.

Para Octavio Paz:

(...) A solidão do novo poeta é distinta: não está só diante dos contemporâneos mas diante do futuro. E esse sentimento de incerteza ele compartilha com todos os homens. Seu desterro é o de todos. De um golpe cortaram-se todos os laços que nos pendiam ao passado e ao futuro. Vivemos um presente fixo e interminável e, não obstante, em contínuo movimento. Presente flutuante. (...) ⁸³

Contudo, quando Cecília se encontra na Índia ela deixa de buscar o passado e passa a viver o presente pensando no seu futuro, a morte. Mas ao olhar o que seu destino lhe reserva não se assombra mais, pois não está mais só e acredita que um dia irá se libertar dessa condição.

Em “Romãs”, texto que também faz parte do livro *Poemas escritos na Índia*, se pode perceber que o caráter universal e cosmopolita dos poemas que compõem o livro é fruto, também, do contato direto do eu lírico com uma realidade geográfica e filosófica singular que gera uma reação particular do ser no mundo.

⁸² BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 20 – 21.

⁸³ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*, p. 346.

2.5 A UNIVERSALIDADE POÉTICA

Romãs⁸⁴

Não deixaremos o jardim morrer de sede.
Mali asperge com um pouco d'água as plantas.
Como quem rega? Como quem reza.

Cada vaso recebe cinco ou seis gotas d'água
e mais o amor de Mali, um amor moreno, sério,
de turbante branco.

Não deixaremos o jardim morrer de sede.
Tudo já está calcinado. Pedra, cinza, areia.
Mali sacode a água dos dedos:
sementes de vidro ao sol.

As plantas são como magras donzelas
e assim gentis.

E duas pequenas romãs amadureceram,
rosa e marfim,
num casto vestido de folhas foscas.

Esse poema é composto de cinco estrofes: um dístico, três tercetos e um quarteto, com versos brancos e livres, sendo que todos os versos da segunda, da quarta e da quinta estrofes estão em *enjambement*. Na terceira estrofe apenas o terceiro e o quarto versos fazem uso desse recurso.

O antagonismo que há entre o título do poema e seu conteúdo confere ao texto uma capacidade sugestiva muito grande; mais do que uma situação, são descritas aqui as sensações do eu lírico diante da fatalidade da vida.

Por possuir uma grande quantidade de pevides, a romã tornou-se símbolo de amor e fertilidade. Na Índia, as mulheres consomem o suco dessa fruta para combater a esterilidade. E para os cristãos ela representa os mais altos mistérios de Deus, seus maiores desígnios e suas grandezas. A fertilidade que a flor representa dá lugar, no poema, à seca (tema que se repete em “Cidade seca”, “Arte de ser feliz”, e em outros textos que tratam da Índia), que prejudica a manutenção da vida.

⁸⁴MEIRELES, Cecília. *Poemas escritos na Índia*, p. 74.

A Índia sofreu diversas invasões ao longo dos séculos, o que lhe proporcionou uma arquitetura muito particular, fruto do contato entre as diferentes culturas (demonstrado no poema “Cidade seca”). Muitos templos hindus foram destruídos para a construção de mesquitas e os jardins tornaram-se muito comuns na paisagem indiana, áreas verdes que seriam uma miniatura do mundo e a representação da natureza em seu estado original. Através de sua construção e preservação o homem tenta assumir o controle da natureza criadora; como as flores e plantas dependem de ciclos, preservar um jardim é manter o ciclo da existência, é tomar a posição de criador. Além disso, para os hindus a natureza é dotada de três qualidades: criação, preservação e destruição; os três ciclos do universo, representados pelas três divindades principais – Brahma, Vishnu e Shiva.

No começo do poema há um eu lírico plural – “não deixaremos o jardim morrer de sede” – que através de suas ações representa a tentativa humana de gerar e controlar a vida. Tentativa frustrada, pois por mais que a humanidade (“nós”) queira, não consegue se sobrepor aos desígnios do ser criador – impotência aqui representada pela seca, já que o homem não tem controle sobre as forças da natureza. O que sugere que há algo maior que comanda a vida (carma ou destino?).

O aspecto místico do poema aparece quando “Mali asperge com um pouco d’água as plantas” numa tentativa de renovação (a criação) através de um dos sacramentos cristãos, que representa a purificação para uma nova etapa da existência. Tanto o recém-nascido é batizado para libertar-se dos pecados e ser recebido no mundo, como o morto é aspergido para se preparar para entrar na vida espiritual. A morte e a vida participam do mesmo ritual, pois representam a chegada do indivíduo ou de seu espírito ao plano material e espiritual, respectivamente.

Além disso, segundo Burckhardt,

Para os hindus, a água da vida é corporificada pelo Ganges, que, desde sua fonte no Himalaia, a cadeia das montanhas dos deuses, irriga as maiores e mais populosas planícies da Índia. Sua água é considerada pura do princípio ao fim, e ela é de

fato preservada contra toda poluição pela areia fina que arrasta consigo. Qualquer um que, com o coração arrependido, banha-se no Ganges é libertado de todos os seus pecados: a purificação interior encontra seu suporte simbólico na purificação exterior que vem da água do rio sagrado. É como se a água purificadora viesse do Céu, pois sua origem no gelo eterno do topo do mundo é como um símbolo da origem celeste da graça divina que, como “água viva”, jorra da Paz intemporal e imutável. Neste caso, como nos ritos similares de outras religiões e povos, a correspondência da água com a alma ajuda esta última a se purificar ou, mais exatamente, a reencontrar sua própria – e originalmente pura – essência. Neste processo, o símbolo prepara o caminho para a graça.⁸⁵

E a existência só é possível através da harmonia entre o plano material e o espiritual porque o homem está dividido entre os dois aspectos da vida, - “Como quem rega? Como quem reza”, a repetição quase completa da frase, através da paronomásia, como pergunta e depois como afirmação coloca as duas ações praticadas no mesmo nível. Regar e rezar possuem, aqui, o mesmo efeito.

Na segunda estrofe a romã reaparece representada pelo amor de Mali. Comedido, sem muitos exageros é “um amor moreno, sério, de turbante branco”. A sinestesia surge aqui para demonstrar que através desse sentimento haverá a união de diferentes aspectos da vida e que, de tão forte, o amor de Mali pode ser percebido de diferentes maneiras.

O paralelismo do primeiro verso do poema no primeiro verso da terceira estrofe intensifica a luta do eu lírico plural para manter o jardim vivo. A ação destruidora do tempo aparece de forma mais intensa nessa estrofe, que é o centro do poema, e representa a fase de preservação do universo. Isso também irá se refletir na sintaxe do texto. Os versos repletos de ações dão lugar a uma frase feita apenas de substantivos – “pedra”, “cinza”, “areia”, enumeração que demonstra a degradação do ser e a certeza de sua morte. Nem mesmo algo sólido como a pedra escapa da destruição; cinza e areia é o destino de toda humanidade, do pó viemos, ao pó retornaremos (algo constatado em poeira).

⁸⁵Apud BURCKHARDT, Titus, *Mirror of the intellect*, cap. 11, “The symbolism of water”. In: STODDART, William. *O Hinduísmo*, p. 136.

O terceiro verso dessa estrofe demonstra que os esforços de Mali para manter o jardim vivo continuam e não são em vão. As gotículas de água que saem de suas mãos são a metáfora de uma nova existência, as “sementes de vidro ao sol” que podem fecundar a terra seca, a passagem por um ritual – o batismo ou a extrema unção.

A fertilidade aparece na quarta estrofe representada pela figura feminina, pois “as plantas são como magras donzelas”. Nesse símile a existência, ainda que fragilizada pelas condições adversas do meio onde vive, é capaz de gerar a vida. As “duas pequenas romãs amadurecem” “num casto vestido de folhas secas” demonstrando que a vida (romãs) e a morte (folhas secas) não existem isoladas, mas amalgamadas no ciclo da existência, representado pela repetição na última estrofe do elemento que dá título ao texto. Apenas através desse ciclo é possível a preservação da vida.

Morrer é se libertar do mundo material e habitar o mundo espiritual até que um dia haja a renúncia completa do indivíduo, quando o ciclo da existência é finalizado. O plano espiritual é um lugar intermediário entre o mundo material e o *moksha*, uma espécie de entre-lugar, assunto do poema “Praia do fim do mundo”.

2.6 O ENTRE-LUGAR

Praia do fim do mundo⁸⁶

Neste lugar só de areia,
já não terra, ainda não mar,
poderíamos cantar.

Ó noite, solidão, bruma,
país de estrelas sem voz,
que cantaremos nós?

As sombras nossas na praia
podem ser noite e ser mar,
pelo ar e pela água andar.

Mas o canto, mas o sonho,

⁸⁶ MEIRELES, Cecília. *Poemas escritos na Índia*, p. 103.

de que modo encontrarão
o que não é vão?

Cantemos, porém, amigos,
neste impossível lugar
que não é nem terra nem mar:

na praia do fim do mundo
que não guardará de nós
sombra nem voz.

“Praia do fim do mundo” encerra o livro *Poemas escritos na Índia* e aqui aparecem certos elementos que conferem ao texto um caráter de posfácio, onde a poeta parece fazer um balanço da trajetória realizada ao longo do livro.

Esse poema é composto de seis estrofes, as quais possuem algumas particularidades, a começar pela métrica. Os dois versos iniciais de cada estrofe são redondilhas maiores, mas o último verso de cada estrofe não possui uma métrica regular ao longo do texto. Além disso, os dois últimos versos de cada estrofe possuem rimas emparelhadas, agudas e consoantes, ficando o primeiro verso de cada estrofe sem par rímico. Mas mesmo com essas irregularidades o que fica mais evidente no poema é uma musicalidade fluida, não muito comum nos outros textos de *Poemas escritos na Índia*, mas recorrente em *Viagem*, *Mar absoluto* e *Vaga música*.

Na primeira estrofe, ao se localizar espacialmente, o eu lírico percebe que está em um lugar fronteiro, na “praia do fim do mundo”, o que lhe traz a consciência da tripartição do mundo em terra, praia e mar; divisão que se reflete na estrutura do poema, composto de seis tercetos (6:3). Ele está em um “lugar só de areia”, e como a areia envolve todas as coisas que nela se acomodam é muitas vezes associada ao ventre materno. Essa relação entre a areia e o útero permite perceber que, aqui, o indivíduo recém-chegado de um lugar insólito (a terra) encontra-se na iminência (na praia) de adentrar outro plano (o mar).

Ao utilizar o verbo no modo subjuntivo o eu lírico demonstra que a praia representa também a possibilidade de coisas novas, um lugar onde o que antes não era possível pode acontecer, pois “neste lugar só de areia, já não terra, ainda não mar, poderíamos cantar”.

Na segunda estrofe a poeta se insere ao lado da noite, da solidão, da bruma e do país de estrelas sem voz, reiterando sua proximidade com o etéreo já afirmada quando, em outra ocasião, se disse “irmão das coisas fugidias”. O terceiro verso da estrofe – “poderíamos cantar” – retoma a ação mais importante do poema, a primeira dúvida do indivíduo e sua última certeza, o canto (ou a voz).

Certa solenidade é conferida ao texto por sua construção sintática, reiterando o caráter ritualístico da canção e a aproximando do discurso religioso. Isso permite supor que a importância dada ao canto faz referência ao OM, o primeiro som da criação (representado pela concha, elemento comum na poética da “serena desesperada”) e o começo da existência para os hindus, que consideram matéria e som sinônimos. Cantar, então, seria viver, duas das atividades mais dinâmicas do mundo, pois o canto e a vida (essa última segundo Cecília) existem apenas em movimento. Ao questionar sobre o “que cantaremos nós” o eu lírico parece se perguntar sobre seu próprio destino. Seu e de seus iguais.

E como seria a sombra da noite, da solidão, da bruma e do país de estrelas sem voz, já que todos esses elementos não possuem uma materialidade, característica que lhes permite fazer o que outros seres palpáveis não podem fazer? Além disso, por serem etéreos eles podem ser coisas muito diferentes, “podem ser noite e ser mar”, e também conseguem “pelo ar e pela água andar”, algo impossível às coisas materiais, tudo isso aproxima este poema da escola simbolista, pois aqui há a tentativa de ligar aspectos contraditórios da vida.

Para os hindus, quando não está presa ao corpo material, a alma, assim como “as sombras nossas na praia”, pode trafegar livremente antes de reencarnar para cumprir seu carma e um dia alcançar a libertação e se unir ao absoluto e universal (Brahma).

Nesse poema, “canto”, a criação divina, e “sonho”, a criação poética, são colocados lado a lado em sua busca por algo valioso, digno de atenção. Por ser “incapaz, portanto, de reproduzir os objetos do mundo material, a música

serve para exprimir estados de alma, através da sonoridade”⁸⁷. Isso não se aplica apenas à música, mas também à poesia e, principalmente, àquela escrita pelo “passante quase enamorado”, que percebe, assim como os poetas simbolistas, uma similaridade muito grande entre essas duas atividades.

Ao afirmar seu parentesco com os elementos insólitos o eu lírico se coloca em uma posição diferente da humanidade como um todo, além de buscar a unidade entre o mundo material e o espiritual, oculto por trás do visível. Nessa busca pelo intraduzível a poeta trafega por um caminho vedado ao homem comum, e a arte se torna um meio para descobrir o sentido da vida.

Para Miguel Sanches Neto:

Assim fica estabelecida uma conexão de sentido entre o eu transeunte e o transitório. Inúmeras serão as imagens que confirmam esta proximidade semântica. O mundo por onde o eu se move é marcado pela presença de elementos volúveis. As metáforas mais recorrentes são flor, água, ondas, espuma, vento, nuvens, música, cigarra e infância. A fixação nestes tropos da inconstância aponta para uma percepção aguda da rapidez de tudo, da viagem veloz rumo ao seu fim. Ou seja, Cecília se apropria da noção modernista de velocidade, usando-a não como recurso estilístico, mas como alegoria da existência.⁸⁸

O “impossível lugar”, que ao longo do livro *Poemas escritos na Índia* se constrói de forma mais precisa, além de ser um espaço recorrente na obra de Cecília Meireles, é onde ela pratica seu canto e onde encontra os seres com os quais assume um parentesco. Aí, cantar é a única alternativa do indivíduo, e por mais que em alguns momentos isso pareça inútil (já que a “praia do fim do mundo não guardará de nós sombra nem voz”), esta é ainda a única forma de preservar a existência humana, pois é no canto que Cecília encontra a única alternativa possível de superar a morte, esse parece ser o verdadeiro ‘Motivo’ do “Canto aos bordadores de Cachemir”.

“Canções de Tagore” parece ser a resposta em prosa de Cecília ao mesmo assunto. Essa crônica foi publicada inicialmente em 1964, ou seja, 11

⁸⁷ GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*, p. 23.

⁸⁸ SANCHES NETO, Miguel. “Cecília Meireles e o tempo inteiriço”. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*, Vol. 1, p. XXXIV.

anos depois de sua viagem à Índia e da provável composição de *Poemas escritos na Índia*, já que esse livro deve ter sido escrito em 1953, ano mencionado pela própria autora na capa do volume de poemas em questão. Além disso, é em 1964 que Cecília enfrenta a fase mais difícil de sua doença e acaba falecendo. A certeza e a proximidade de sua morte fez com que a narradora, em várias crônicas publicadas nesse ano, e também em seu último livro de poemas publicado em vida (*Solombra*), se pusesse a refletir sobre sua trajetória.

Depois de tanto viajar, Cecília (a poeta e a cronista) procura refletir sobre sua própria existência em uma espécie de crônica poética, onde prevalece o imaterial e o intemporal, na voz de uma narradora que muito mais parece uma poeta do imaterial do que uma cronista preocupada com as contradições do mundo onde vive. É o que se pode perceber nas crônicas “Janelas de hotéis” e “Arte de ser feliz”.

3 A ARTE DA VIAGEM

Como demonstrado anteriormente, as viagens foram uma temática recorrente na obra de Cecília Meireles, e foram a forma através da qual a escritora refletiu sobre si mesma e sobre seu lugar no mundo, pois, como observa Thaís Pimentel:

O viajante é um sujeito que está sempre em busca de sua identidade. Ele parte em busca de si mesmo. A experiência que ele vivencia, ao viajar, é uma das maneiras que encontra de conhecer melhor o mundo para melhor se conhecer nele.⁸⁹

E se as *Crônicas de viagem* forem divididas em quatro momentos psicológicos – a preparação, a realização, a volta e a evocação (divisão das viagens proposta por Amoroso Lima) – “Jardins”, “Janelas de hotéis” e “Arte de ser feliz” (mesmo que esta última não faça parte da coletânea dos textos de viagem da autora) podem ser entendidas como evocações, já que nessas crônicas a narradora se põe a fazer um balanço das excursões, não só reais, mas também metafóricas, que realizou ao longo de sua vida, pois, de acordo com Margarida Maia Gouveia:

A sua viagem intemporal não se destina a nenhum ponto de chegada, como as barcas vicentinas; a sua viagem é feita de canto imaterial, de uma poesia que é essência do seu ser, que é retribuição, que é, afinal, o seu mais profundo mito pessoal.⁹⁰

Não apenas evocar, mas também recordar, são esses os principais objetivos da narradora nesses textos, o que os aproxima muito mais do gênero lírico do que de qualquer outro gênero literário, ainda que a crônica como gênero dependa da memória, porque, como lembra Leila Gouvêa:

⁸⁹ PIMENTEL, Thaís Velloso Cougo. Viajar e narrar: toda viagem destina-se a ultrapassar fronteiras, p. 104.

⁹⁰ GOUVEIA, Margarida Maia. “As viagens de Cecília Meireles”. In: GOUVÊA, Leila V.B. (org.) *Ensaio sobre Cecília Meireles*, p. 127.

[o] moto lírico costuma ser uma recordação, observou Mário de Andrade. Desde os tempos mais remotos a função primordial do poeta é recordar, lembrou também Northrop Frye, que enfatizou a quantidade espantosa de coisas que os primeiros poetas, entre os quais Homero e Hesíodo, deviam lembrar antes da difusão da escrita, a começar por mitos e “genealogias de deuses”, tradições, provérbios, tabus, encantos, que vinham à tona quando o poeta abria seu “tesouro de palavras”. O mesmo aconteceu com os aedos da Antiguidade e os menestrelis medievais, que faziam do ritmo e das recorrências sonoras técnicas mnemônicas para recordar o mito e a poesia em sua transmissão oral. “Viva é sempre a memória/dos poetas [...]”, diz Cecília em *Poemas Italianos*. O poeta “conhece o passado porque tem o poder de estar presente no passado. (...) A memória transporta o poeta ao coração dos acontecimentos antigos, em seu tempo”, observa Jean-Pierre Vernant.⁹¹

Nesses textos não há passado nem futuro, mas o instante, que se repete cada vez que é evocado. Ao tratar de um momento no tempo e de um lugar no espaço a narradora acaba projetando os acontecimentos em um tempo remoto e em um lugar indefinível, através de termos que anulam qualquer possibilidade de definição desses elementos. Isso aproxima a voz narrativa dessas crônicas do poeta lírico, que, para Emil Staiger:

(...) nem torna presente algo passado, nem também o que acontece agora. Ambos estão igualmente próximos dele; mais próximos que qualquer presente. Ele se dilui aí, quer dizer ele “recorda”. “Recordar” deve ser o termo para a falta de distância entre sujeito e objeto, para o *um-no-outro* lírico. Fatos presentes, passados e até futuros podem ser recordados na criação lírica.⁹²

O esforço para recuperar o instante que passou é o tema principal de “Arte de ser feliz”, crônica publicada em *Quadrante*, coletânea composta de dois volumes, fruto de um programa de mesmo nome da Rádio MEC iniciado em 1957, onde Paulo Autran, a convite de Murilo Miranda, então diretor desse meio de comunicação, lia textos, um por semana, de sete importantes

⁹¹ GOUVÊA, Leila V. B. *Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Edusp, 2008, p.152.

⁹² STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997, p. 59.

escritores brasileiros. Eram eles Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Dinah Silveira de Queiroz, Fernando Sabino, Manuel Bandeira, Paulo Mendes Campos e Rubem Braga, nomes que fizeram com que o programa, segundo o próprio locutor, em pouco tempo se tornasse um sucesso de audiência.

Nessa crônica (também em “Jardins” e “Janelas de hotéis”, como em outros textos da autora) Cecília demonstra sua versatilidade literária ao utilizar recursos poéticos para fazer da prosa uma reflexão sobre a existência humana através da observação lírica do cotidiano, traço característico de sua poesia.

Davi Arrigucci observa:

Muito próximo do evento miúdo do cotidiano, o cronista deve de algum modo driblá-lo, se não quiser naufragar agarrado ao efêmero. Buscando uma saída literária, as margens de sua terra firme são bastante imprecisas: ele pode estender à ambiguidade da linguagem e às fronteiras do gênero, sem perder o nível de estilo adequado às pequenas coisas de que trata. Com isso, às vezes a prosa da crônica se torna lírica, como se estivesse tomada pela subjetividade de um poeta do instantâneo, que, mesmo sem abandonar o ar de conversa fiada, fosse capaz de tirar o difícil do simples, fazendo palavras banais alcançarem voo. (...) ⁹³

O lirismo dessa crônica de Cecília pode ser percebido desde o título “Arte de ser feliz”, que cria uma relação entre arte (algo mais objetivo) e felicidade (algo mais subjetivo).

Como a lírica moderna é muitas vezes impessoal, pois não nasce da pessoa empírica, arte e vida são tidas como coisas díspares. “(...) Além disso, no fenômeno lírico, o “eu” não é um “moi” que permanece consciente em sua identidade, mas um “je” que não se conserva, que se desfaz em cada momento da existência”⁹⁴. É isso que a própria Cecília Meireles defende em “Motivo”, quando o eu lírico aproxima arte de trabalho, eliminando o caráter pessoal da

⁹³ ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. “Fragmentos sobre a crônica”. In: BOLETIM BIBLIOGRÁFICO BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE. São Paulo: Biblioteca Mário de Andrade. Vol. 46, números 1/4, janeiro a dezembro de 1985, p. 46.

⁹⁴ STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*, p.59.

criação artística. E como o artista moderno é alguém que não se encontra mais na sociedade em que vive, sua relação com o mundo é intermediada por algo que o liga a essa sociedade, por isso muitas vezes ele projeta sua felicidade no tempo passado, no instante que não volta mais. “O poeta lírico, ao recriar sua experiência, convoca um passado que é um futuro”⁹⁵. E como essa crônica (também “Jardins” e “Janelas de hotéis”) possui muitos elementos poéticos, a narradora se aproxima muito mais do eu lírico do poema do que da voz narrativa dos textos em prosa em geral. Porém o “eu” que narra os fatos não é necessariamente “outro” diferente da pessoa empírica, já que muito da experiência pessoal de Cecília pode ser aqui percebida.

Nessa crônica a relação da narradora com o mundo se dá através de uma janela, uma imagem recorrente na literatura produzida por mulheres no final do século XIX e início do século XX. Como a rua era um espaço fundamentalmente masculino, onde as mulheres eram impedidas de transitar sem a presença de um homem que as acompanhasse, sua circulação muitas vezes se limitava ao ambiente doméstico, sendo as janelas o único ponto de contato com o meio coletivo. A modernidade, que convidava os homens a perambular pelas ruas e misturar-se à multidão, reduzia o espaço feminino e acentuava sua solidão.

Por isso a literatura produzida pelas mulheres nesse período se restringia muitas vezes aos ambientes domésticos, e o único ponto de contato dessas mulheres com a multidão que perambulava pelas ruas eram as janelas, o que fez predominar, muito mais na literatura por elas escrita do que na escrita por homens, a atividade visual sobre a auditiva. E, segundo Simmel:

aquele que vê sem ouvir fica muito mais... inquieto que aquele que ouve sem ver. Deve haver aí um fator significativo para a sociologia da cidade grande. As relações entre os seres humanos nas cidades grandes... são caracterizadas por uma preponderância marcada da atividade da visão sobre a da audição. E isso... antes de tudo, por causa dos meios públicos de comunicação. Antes do desenvolvimento que, no século XIX, tomaram o ônibus, as estradas de ferro e os bondes, as

⁹⁵ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*, p. 80.

peessoas não tinham a ocasião de poder ou de dever se olhar reciprocamente durante minutos ou horas seguidas sem se falarem.⁹⁶

Ver sem ouvir é, então, mais uma das consequências da modernidade.

Mas é importante lembrar que as condições de vida de Cecília Meireles a fizeram transitar muitas vezes sozinha pelo mundo. Sempre trabalhou, e tendo se destacado como pesquisadora fez várias viagens para ministrar palestras nos mais diversos países, inclusive em algumas sociedades muito mais patriarcais que a brasileira – como é o caso da Índia. A morte de seu primeiro marido lhe causou diversos “contratempos materiais”, pois ela passou a cuidar sozinha das três filhas, o que a obrigou a aumentar sua carga de trabalho. Depois de se casar outra vez, viajou com seu marido para, muitas vezes, acompanhá-lo em seus compromissos profissionais, mas também para ela mesma dar palestras e participar de conferências em diversos lugares. Tudo isso mostra uma mulher que teve contato direto com o mundo, e que conquistou seu lugar como escritora e pesquisadora na sociedade de sua época. Então por que a narradora utiliza um filtro para tratar da sua relação com o outro? Talvez seja porque na maioria das vezes sua relação com o mundo foi intermediada por alguém ou alguma coisa, fato constatado por ela mesma em “Meus ‘orientes’”.

Diferentemente do que ocorre em muitos dos textos que tratam do Oriente, em “Arte de ser feliz” Cecília vê, mas não se percebe vista. Se em “Adeus, amiga...” ela se sente parte da “Multidão”, aqui ela se comporta como uma observadora, alguém que não participa diretamente dos acontecimentos, e por isso se isola em meio à turba de desconhecidos, o que acentua sua solidão. Mas isso, ao invés de entristecê-la, acaba por deixá-la “completamente feliz”⁹⁷, pois assim ela pode conservar sua identidade.

⁹⁶ G. SIMMEL, “Mélanges de philosophie relativiste, Contribution à la culture philosophique, Essai sur la sociologie des sens”. Apud BENJAMIN, W. *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, p.207.

⁹⁷ Nesse trecho, as citações sem indicação fazem parte de MEIRELES, Cecília. “Arte de ser feliz”. In: *Quadrante I*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968, p. 10.

Como os fatos narrados na crônica parecem ter acontecido num tempo remoto, em terras muito distantes, o leitor é remetido às narrativas infantis, onde as coisas acontecem na época do “era uma vez”, num “lugar muito, muito distante”. “Houve um tempo em que” se repete quatro vezes ao longo do texto, mas cada vez que essa frase reaparece, o termo que complementa seu significado é outro, o que gera a progressão da memória narrativa. Também cada parágrafo em que aparece essa frase termina com “completamente feliz”, lembrando o final feliz dos contos de fadas. Contudo a repetição de termos ao longo da crônica não apenas evoca as histórias infantis como também se torna um recurso estilístico que evidencia seu lirismo, já que, como lembra Emil Staiger, “somente a repetição impede a poesia lírica de desfazer-se”⁹⁸. A repetição não só de termos, mas também da ação de olhar pela janela faz com que a narradora fique perdida entre o que passou e o que se encontra a sua frente, como um “eu” preso no ciclo da existência humana, suspenso nessa repetição, até alcançar a libertação.

Quatro vezes aparece a frase “houve um tempo em que minha janela” porque a narradora trata de quatro momentos diferentes de sua vida (talvez os quatro momentos da viagem propostos por Amoroso Lima). Mas cada vez que ela olha, vê coisas diferentes.

Num primeiro momento sua janela se abre para um chalé. A brandura das imagens evocadas pela narradora e a relação entre as palavras “criança” e “ilusão” denunciam uma visão influenciada pela fantasia infantil. Não é um mundo “real”, e sim um mundo idealizado pela ingenuidade daquela que o observa, e que será reorganizado através das experiências existenciais desse indivíduo. Depois dá para um canal (algo que liga um rio a outro ou um rio ao mar) onde oscila um barco que transporta flores, o que faz com que a narradora se pergunte sobre o destino do barco e das flores. E ao se questionar sobre o outro, ela passa a refletir sobre si mesma, já que o indivíduo se define em sua relação com a sociedade em que vive.

⁹⁸ STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*, p. 30.

As viagens, tão importantes para Cecília, não aparecem no texto de forma direta, mas através dos elementos marítimos utilizados pela narradora, como, por exemplo, o canal e o barco, que, juntos, se relacionam diretamente com o ato de viajar. Há, também, uma viagem temporal rumo a um passado imemorial. A narradora (ou seria melhor chamar de eu lírico?) espelha-se no cenário que cria à procura de sua identidade e ao se dar conta da fugacidade de sua existência – seja por causa do barco ou por causa das flores – se distancia do mundo, por isso seu contato com as coisas ocorre através da janela.

Miguel Sanches Neto afirma:

Quando Cecília batiza seu primeiro grande livro com o nome de *Viagem*, está pronta a se inserir num discurso já desgastado. Ela, no entanto, faz uma desleitura deste tópico, colocando a viagem dentro de uma perspectiva antigeográfica, que remeta à ideia de transitoriedade.⁹⁹

Na obra de Cecília Meireles viagem e vida parecem sinônimos.

E a crônica, esse “gênero menor”¹⁰⁰ destinado ao registro do circunstancial, “em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos cadentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitada”¹⁰¹ promovendo, assim, uma reflexão sobre os mistérios da existência humana, o que aproxima esse texto em prosa da criação poética de Cecília Meireles.

Além disso, aqui há vários elementos recorrentes na poesia dessa escritora, como o barco, a água, além de outros que são mais específicos dos *Poemas escritos na Índia*. A mangueira (“Poeira”), árvore típica de climas quentes e secos e que por não perder as folhas tornou-se um símbolo da vida eterna, acolhe dois extremos da existência humana, a velhice e a juventude,

⁹⁹ SANCHES NETO, Miguel. “Cecília Meireles e o tempo inteiriço”, p. XXXIV.

¹⁰⁰ CANDIDO, Antonio. “A vida ao rés-do-chão”. In: CANDIDO, Antonio et. al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, Rio de Janeiro: Unicamp, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 13.

¹⁰¹ CANDIDO, Antonio. “A vida ao rés-do-chão”, p. 14.

deixando de fora a idade adulta, que não participa diretamente dos acontecimentos, e permanece apenas observando o que acontece diante de sua janela. O jardim (“Romãs”), um microcosmo, remete à trindade hindu, já que durante a estiagem (ou seja, a morte, destruição – a ação de Shiva), deve ser cuidado (preservado – responsabilidade de Vishnu) para um dia florescer novamente (criar novas vidas – função de Brahma). E a frase “não era uma rega, era uma espécie de aspersão ritual, para que o jardim não morresse”¹⁰² recupera o verso “Como quem rega? Como quem reza”¹⁰³, reiterando a relação entre a obra em prosa e a obra poética de Cecília Meireles. Parece, então, que a poeta realmente influenciou a cronista.

Nessa crônica, Cecília abre uma janela para o mundo com a intenção de ensinar o leitor a ver mais longe, e acaba emprestando sua alma para a multidão de desconhecidos que está diante dela, outro elemento que aproxima a voz narrativa do eu lírico que faz de sua criação a apresentação de seu mundo interior.

Para Octavio Paz:

O crescimento do eu ameaça a linguagem em sua dupla função: como diálogo e como monólogo. O primeiro se fundamenta na pluralidade; o segundo, na identidade. A contradição do diálogo consiste em que cada um fala consigo mesmo ao falar com os outros; a do monólogo em que nunca sou eu, mas o outro, que escuta o que digo a mim mesmo. A poesia sempre foi uma tentativa de resolver essa discórdia através de uma conversão dos termos: o eu do diálogo no tu do monólogo. A poesia não diz: eu sou tu; diz: meu eu és tu. A imagem poética é a *outridade*. O fenômeno moderno da incomunicação não depende tanto da pluralidade de sujeitos quanto do desaparecimento do tu como elemento constitutivo da consciência. Não falamos com outros porque não podemos falar conosco mesmos. Mas a multiplicação cancerosa do eu não é a origem e sim o resultado da perda da imagem do mundo. Ao sentir-se só no mundo, o homem antigo descobria seu próprio eu e, assim, o dos outros. Hoje não estamos sós no mundo: não há mundo. Cada lugar é o mesmo lugar e nenhuma parte está em todas as partes. A conversão do eu em

¹⁰² MEIRELES, Cecília. “Arte de ser feliz”. In: *Quadrante I*. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1968, p. 11.

¹⁰³ MEIRELES, Cecília. *Poemas escritos na Índia*, p. 74.

tu – imagem que compreende todas as imagens poéticas – não pode ser realizada sem que antes o mundo reapareça. A imaginação poética não é invenção, mas descoberta da presença. Descobrir a imagem do mundo no que emerge como fragmento e dispersão, perceber no uno o outro, será devolver à linguagem sua virtude metafórica: dar presença aos outros. A poesia: procura dos outros, descoberta da *outridade*.¹⁰⁴

A lição com que Cecília termina a crônica (que é preciso aprender a ver as coisas para ser feliz), reforça a relação com as narrativas infantis, que, por sua função pedagógica, terminavam e muitas vezes ainda terminam, com uma orientação moral para o público leitor. Além disso, como nos contos de fadas infantis, há um final feliz, pois tudo que a narradora vê a deixa “completamente feliz”. E mesmo sabendo que é um sentimento passageiro, já que depende do mundo material para existir, ela se liga ao que há diante da janela.

A fugacidade da felicidade é reforçada pelos elementos causadores dessa sensação na cronista. Primeiramente é um pombo que parece flutuar – sua leveza é potencializada por uma ilusão da infância –, em seguida é um barco que carrega flores, depois é uma mulher que conta histórias para crianças, finalmente um jardim seco regado por um homem. Tudo parece frágil, passageiro, e se a felicidade depende disso para existir, tem uma existência tão efêmera quanto a daquilo de que depende. Porém, através desses elementos, Cecília evoca o ciclo da existência humana, algo que termina apenas na eternidade, quando a alma se une com o cosmo e alcança a libertação, pois “tudo está certo, no seu lugar, cumprindo seu destino”. Mas, para tanto, “é preciso aprender a olhar, para poder vê-las assim”. É preciso ter, em suas próprias palavras:

O olhar dos passantes. Este olhar que não quero esquecer: profundo, infinito, onde a realidade está presente para sempre, na sua essência inviolável, apesar de toda a fenomenologia... Este olhar a que as cores, as formas, os volumes, os movimentos dizem outras coisas, transformando-se incessantemente, desintegrando-se, traduzindo-se em sua definição secreta, única e moral. Este olhar que fita o Centro, a Origem, mesmo quando as sedas ondulam e passam, e as joias brilham, e os palácios abrem e fecham as suas janelas, e

¹⁰⁴ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*, p. 318.

a música e a dança e as festas e as mortes fazem deslizar seus cortejos tão perto de nós como se passassem entre as nossas pestanas...¹⁰⁵

É necessário aprender a viver para, um dia, se libertar do sofrimento que é o ciclo da existência humana – essa é a busca fundamental do hinduísmo, e parece ser a busca pessoal da própria Cecília.

Na observação que faz do que acontece a sua volta, a narradora tenta se desligar da matéria para alcançar o etéreo. Mas a certeza de que tudo se perde para sempre, algo que outrora causava sofrimento, parece, aqui, ser a certeza de que é necessário aprender a viver para ser feliz.

Contudo, na obra de Cecília Meireles a janela não é apenas um elemento de intermediação entre o indivíduo e a sociedade. Em “Janelas de hotéis”, crônica publicada em 1964, ano em que, depois de muito lutar contra o câncer, Cecília vem a falecer, ela parece representar os olhos da cronista. A morte anunciada leva a escritora a refletir sobre si mesma, por isso a viagem que ela executa aqui não ocorre através da transposição das distâncias geográficas. Cecília viaja para dentro de si mesma, em sua própria memória.

Segundo Octavio Ianni:

Sem sair do lugar, pode-se viajar longe, no tempo e no espaço, na memória e na história, no pretérito e no futuro, na realidade e na utopia. E são muitos os que mergulham em si mesmos, como em uma travessia sem fim, podendo ser tranquila ou alucinada, deslumbrante ou desesperada.¹⁰⁶

Serena, mas também desesperada. Sabendo da proximidade de sua última viagem, talvez a mais importante de todas, a cronista percebe que não há mais o que esperar da vida, por isso se propõe a refletir sobre sua própria existência.

Em “Arte de ser feliz” a narradora parece observar as diferentes coisas de um lugar específico, pois todas as vezes que o substantivo “janela” aparece,

¹⁰⁵ MEIRELES, Cecília. *Poderíamos dizer adeus?* In: Crônicas de viagem, vol. 3, p.59.

¹⁰⁶ IANNI, Octavio. “A metáfora da viagem”. In: *Enigmas da modernidade mundo*, p. 29.

está ligado ao pronome “minha”, o que demonstra uma relação de posse entre o objeto e a narradora; “minha janela” pertence diretamente a algo que é meu – minha casa, meu lar. A sensação é que a transformação se dá devido a um deslocamento temporal, não um deslocamento geográfico. Contudo, em “Janelas de hotéis” a alteração da paisagem sugere não apenas uma transposição temporal, mas também espacial, pois a janela é “sobre o Central Park”¹⁰⁷, depois é “de Amsterdã” (p.267), então “em Bombaim” (p.267), em seguida “se abre para um enorme terreiro” (p.268), logo após “sobre um jardim chuvoso” (p.268), e finalmente “em Jerusalém” (p.268). Não há, aqui, uma ideia de casa, pois a cronista não permanece em um mesmo lugar, está sempre mudando, o que é reforçado pela palavra “hotéis” – lugares de permanência temporária – por isso acaba se desprendendo das coisas terrenas, do mundo material.

Octavio Ianni afirma:

À medida que viaja, o viajante se desenraíza, solta, liberta. Pode lançar-se pelos caminhos e pela imaginação, atravessar fronteiras e dissolver barreiras, inventar diferenças e imaginar similaridades. A sua imaginação voa longe, defronta-se com o desconhecido, que pode ser exótico, surpreendente, maravilhoso, ou insólito, absurdo, terrificante. Tanto se perde como se encontra, ao mesmo tempo que se reafirma e se modifica. No curso da viagem há sempre alguma transformação, de tal modo que aquele que parte não é nunca o mesmo que regressa.¹⁰⁸

Cada vez que Cecília olha pela janela a paisagem é outra, seja porque ela (Cecília) mudou, seja porque se encontra em outro lugar. É preciso abandonar a ideia de um lar para se libertar do mundo, pois a única certeza que se tem é de que tudo é transitório. Ou melhor, é preciso se entregar a esse mundo para se libertar. A busca pela libertação torna essa crônica uma espécie de epitáfio, onde a escritora faz um balanço de tudo que viu e viveu na tentativa

¹⁰⁷ Nesse trecho, as citações sem indicação fazem parte de MEIRELES, Cecília. “Janelas de hotéis”. In: _____. *Crônicas de viagem*, vol. 3, p.267.

¹⁰⁸ IANNI, Octavio. “A metáfora da viagem”. In: *Enigmas da modernidade mundo*, p 31.

de compreender o que aconteceu em sua vida. Os “hotéis”, então, representam as viagens da narradora, suas experiências, vivências, sua vida.

Aqui a intenção da cronista é ensinar o leitor a ver além do factual, pois o homem não é dono de seu destino, sua trajetória é incerta, o que se esconde “[p]or detrás das cortinas, das vidraças, das venezianas” (p.267) está sujeito à arbitrariedade da vida, e o mundo “se entrega aos nossos olhos – à nossa alma, afinal, – com a mais tranquila naturalidade” (p.267). A ideia de que é preciso aprender a olhar o mundo, o cerne de “Arte de ser feliz”, é muito importante nesse texto.

E, de acordo com Luiz Roncari:

o cronista é um sujeito que retrata o tempo, canta a imagem do turbilhão que remexe a ordem do mundo e não deixa nada fixo no lugar. Como o narrador do romance, vê o cotidiano com um olhar estranho, alguém capaz de observar e julgar o movimento, a mudança, e alertar para o que tem de extraordinário o que parece corriqueiro, sólido e estabelecido. Como o tempo da crônica é o presente, precisa criar uma perspectiva para olhá-lo, daí referência constante ao passado imediato, quase sempre com um sentimento de perda, como um pano de fundo com que se pudesse contrastar o movimento e o sentido do momento. Se o jornal, pelo quadro do presente que oferece, cria a expectativa do futuro, o cronista só pode responder com seu realismo, de quem já viveu, portanto mais sábio, e já não espera nada, encarando sempre o futuro com ironia e relativismo. Para a crônica, anunciar um futuro novo e melhor significa nivelar-se à matéria publicística ou à retórica política, justamente do que procura diferenciar-se, pois, falando do tempo imediato, pretende falar de um outro tempo. Sua matéria é o tempo, o movimento e a superação, a instabilidade afirmada diretamente pelo órgão ao qual pertence, e sua função é lembrar que todos estão no mesmo barco, flutuando nas ondas de um lago que não corre para lugar nenhum, somente para longe deles mesmos, inclusive o leitor e seu cotidiano, que se engana muito se pensa escapar dessa, que permanece seguro e em repouso no conforto do lar, longe dos movimentos das rotativas, que produzem a imagem do tempo gravado no jornal.¹⁰⁹

¹⁰⁹RONCARI, Luiz. “A estampa rotativa na crônica literária”. In: BOLETIM BIBLIOGRÁFICO BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE, p. 14.

Não só o tempo, sua matéria é também a vida, em todos os seus pormenores. E a certeza da instabilidade do instante leva a cronista a repetir a palavra “janela” 10 vezes ao longo do texto, na tentativa de prender ou recuperar o instante que passou, o momento do olhar. Seu esforço é para relembrar aquilo que se foi. Por isso, o passado que utiliza aqui é um passado intemporal, um pretérito indefinido – muito parecido com aquele das histórias infantis, e que foi utilizado em “Arte de ser feliz”.

O distanciamento temporal se reflete na distância física. A narradora já esteve “tão alta, tão alta”, que teve “a medida do mundo vertiginoso a que pertencia” (p.267), e isso também se deve ao seu papel de observadora, alguém fora do mundo, que não participa diretamente do que acontece a sua volta, uma espectadora da vida, que se encontra em um entre-lugar, num instante perdido no tempo – a “pastora de nuvens” – o que aproxima essa crônica da poesia lírica, que “manifesta-se como arte da solidão, que em estado puro é receptada apenas por pessoas que interiorizam essa solidão”¹¹⁰.

O indivíduo, aqui, é substituído por algo que representa o ato de olhar, o que demonstra que a relação entre homem e mundo não é direta, mas intermediada. A cronista não vê, é a janela, sua metonímia, que mostra.

Se desprender, se desligar, para se libertar. O mundo é distante porque a matéria é fugidia. E a certeza da fugacidade causa a solidão. Além disso, estar em um quarto de hotel não é estar em casa, e a altura em que se encontra a narradora promove seu desenraizamento, pois “a altitude criava um clima de ausência, de renúncia, de isenção, como o que se experimenta nas viagens aéreas” (p.267). Aceitar isso é se libertar, é se despojar das coisas terrenas. O sentimento da narradora de estar distante do mundo é porque ela está sempre em direção ao eterno.

A viagem seria, aqui, essa transição de um extremo a outro da vida, a passagem do nascimento à morte, o fluxo do passado (guardado em sua memória) e do presente (que está diante dos seus olhos – as janelas da alma). E as imagens que a narradora utiliza reforçam a sensação da transitoriedade.

¹¹⁰ STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*, p. 49.

Em Bombaim, ela vê corvos (elemento fúnebre, também presente no poema “Poeira”) que cantam (algo que representa a criação para os hindus, mas que é também etéreo), pessoas que transportam coisas, e roupas que flutuam. Isso demonstra a vida como um confronto entre o eterno e o efêmero, entre o material e o imaterial.

A inserção do eu no mundo não ocorre de forma direta, porque ele está sempre distante, atrás de uma janela, por isso muitas vezes a narradora parece não participar do que acontece a sua volta. Mas participa, e sua principal ação é olhar. E, como observadora, sua intenção é prender o instante na eternidade.

Além disso, ela busca sempre observar o coletivo, a rua, e imagina o que as pessoas estão fazendo, assim ela vive, experimenta, reconhece e inventa o que se passa no mundo. Quando não pode mais ver a chusma que circula do lado de fora, se sente presa em sua solidão. Cecília ama a solidão, contudo somente quando se encontra em meio à multidão.

A cronista parece muito um poeta, que, para Octavio Paz:

ao recriar sua experiência, convoca um passado que é futuro. Não é paradoxo afirmar que o poeta é como as crianças, os primitivos, em suma, como todos os homens quando dão rédea solta à sua tendência mais profunda e natural – é um imitador profissional. Essa imitação é criação original: evocação, ressurreição e recriação de algo que está na origem dos tempos e no fundo de cada homem, algo que se confunde com o tempo e conosco, e que, sendo de todos, é também único e singular.¹¹¹

O que seria esse algo único senão a existência humana? Ao refletir sobre sua trajetória, sobre os lugares por onde passou, a narradora se põe a pensar sobre a vida, seus mistérios e surpresas, o que reforça a impressão de que Cecília está escrevendo seu epitáfio motivada pela sensação de incerteza de seu futuro, ou da única certeza que se tem na vida – que tudo um dia tem fim (muito próximo, já que sabe da gravidade de sua doença). Por isso, ela “canta apenas”, sem saber para quem, nem por quê. A proximidade de seu destino fúnebre se reflete na aliteração da sibilante [s], que, entre surda e

¹¹¹ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*, p. 346.

sonora, só no penúltimo parágrafo se repete mais de cinquenta vezes, fora a presença de fricativas e outros sons que aceleram o fluxo do texto, aceleração interrompida pela presença das oclusivas [p] e [b], que fazem com que “um adorável silêncio **p**ouse com a **b**risa nas **p**almeiras, nos oleandros em flor, nas **p**equenas moitas de arbustos” (p.268). O ritmo acelerado das sibilantes é interrompido pela pausa das oclusivas mostrando que “a vida vai depressa e devagar. Mas a todo momento penso que posso acabar”¹¹². A vida, então, possui um ritmo ora acelerado, ora mais pausado por “passarinhos e borboletas [que] vão e vêm, param e passam” (p.268).

O claustro para o qual se abre a última janela parece a metáfora do mundo, pois a existência humana é uma prisão. Sendo assim, se libertar é se desprender, é se entregar aos pássaros (figura recorrente em toda a obra de Cecília) e borboletas que, junto com os deuses, escrevem o destino dos seres humanos, tão fugidio quanto a leveza desses seres vivos.

¹¹² MEIRELES, Cecília. “Desapego”. In: *Poesia completa*, vol. 1, p. 494.

CONCLUSÃO

Em uma crônica que trata da sua partida da Ásia, Cecília Meireles observa: “Somos uns viajantes sem grande liberdade. A vida humana é assim, presa sempre em determinados círculos”¹¹³. Dois elementos fundamentais da produção literária da “Pastora de nuvens” são apresentados nessa observação: as viagens e os mistérios da vida.

Desde a infância, Cecília foi educada ouvindo narrativas de viagem. As canções de sua avó evocavam as navegações portuguesas, as histórias de sua babá descreviam reinos misteriosos e encantadores do mundo oriental, tudo isso parece ter provocado naquela menina sozinha o desejo de mapear o globo, sentimento que a levou a viajar pelo Brasil e pelo mundo. Contudo sua viagem não foi apenas aquela que empreendeu de um ponto a outro, com um destino definido. Sua trajetória, literária e de vida, foi realizada na tentativa de compreender o significado da existência humana – para ela a maior viagem que alguém poderia empreender.

A condição de passante muitas vezes faz com que o indivíduo reflita sobre seu lugar no mundo. E a impotência diante da efemeridade da existência humana gera sentimentos contraditórios. A lírica de Cecília Meireles é fruto desse embate entre o eterno e o efêmero, inicialmente evidenciado para a poeta pelas mortes ocorridas em sua família. Mortes estas que a deixaram praticamente sozinha no mundo. Contudo, ao invés de o sentimento de orfandade lhe causar revolta diante da certeza da transitoriedade do ser, isso fez com que ela tentasse compreender o verdadeiro significado da vida. E o conflito entre o presente indesejável e o passado saudosos geraram os exercícios de memória que constroem a poesia ceciliana, uma poesia que ajuda o homem a enfrentar os problemas da vida, característica que a tornou enigmática e fez com que muitos críticos da literatura a vissem como alguém alheia à sociedade. Mas isso não era alheamento, e sim a forma que encontrou de transformar o mundo, pois, como ela confidencia a Pedro Bloch: “Você sabe

¹¹³ MEIRELES, Cecília. *Retorno*. In: Crônicas de viagem, vol. 3, p.29.

que eu tenho muito medo da literatura que é só literatura e que não tenta comunicar?”¹¹⁴

De fato, comunicar parece ter sido o principal objetivo dessa escritora. E o que ela escolheu como tema de sua escrita foi o imaterial, o fugidio, o misterioso. Tudo isso transformado em linguagem é a própria arte para ela. E se sua obra (tanto em prosa como em verso) é marcada pela busca do imaterial, evidente quando ela se confessa “Pastora de nuvens, com a face deserta,/ [segue] atrás de formas com feitiços falsos,/ queimando vigília na planície eterna/ que gira debaixo dos [s]eus pés descalços”¹¹⁵, em seus poemas escritos na Índia essa mulher deixa de lado um pouco de sua aeridade e passa a fazer parte da família dos cegos, absurdos, erráticos (“Multidão”), deixa de habitar o país das nuvens para circular pela “Cidade seca”. Nos textos que escreveu sobre o Oriente, e principalmente naqueles que tratam da Índia, se percebe uma materialidade muito grande, onde cheiros, cores, lugares, pessoas e vários outros elementos são os recursos utilizados nas reflexões que ela empreende. Nesses poemas o eu lírico trafega pelo “Bazar”, colorido e perfumado, que aguça todos os cinco sentidos, observa meninos quase inumanos em um “Banho de búfalos”. Tudo isso reforça a sensação de que, para Cecília, é na Índia que a matéria mais se aproxima do espírito.

Se em outros livros de poemas a “serena desesperada” recria principalmente o motivo clássico da rosa como representante da fugacidade da vida (os “Motivos da rosa” de *Mar absoluto*), em seus *Poemas escritos na Índia* outros também são os representantes da efemeridade da existência, fruto de seu contato com outra realidade material e espiritual, – segundo ela uma realidade apenas diferente, e não exótica – realidade esta que a faz perceber outras coisas, que muitas vezes não pareciam lhe chamar a atenção no Ocidente. Não somente a flor é transformada pela terra que a alimenta (uma terra seca, poeirenta, cinza, quase milagrosa, capaz de produzir a “Rosa do deserto”), mas também a poeta, que nesse lugar percebe muito do mundo

¹¹⁴ BLOCH, Pedro. “Pedro Bloch entrevista Cecília Meireles”, p 32.

¹¹⁵ MEIRELES, Cecília. “Destino”. In: *Poesia completa*, vol. 1, p. 294.

material em seu conflito com o espiritual. É na Índia que o eu lírico percebe a materialidade das coisas, pois, como observa Antonio Carlos Secchin, “[e]m meio a tantas e tão magníficas paisagens da natureza, talvez seja à ‘paisagem’ humana da Índia que Cecília dedique sua mais amorosa contemplação (...)”¹¹⁶.

E ao invés da pobreza ser algo grotesco e negativo, na Índia isso parece divino para Cecília, já que o hinduísmo (uma das religiões com traços evidentes na obra dessa poeta brasileira, principalmente nos textos que foram analisados ao longo desta pesquisa) prega o desprendimento da matéria para a elevação do espírito. É nesse lugar que a flor deixa de ser apenas a rosa e se transforma também no cravo que o sol beija antes de morrer (“Cidade seca”), não que outras flores não tenham sido evocadas pela poeta, mas nos *Poemas escritos na Índia* ela deixa de ser tão frágil quanto em outros textos e se transforma em algo mais resistente.

Na Índia o eu lírico ceciliano não é apenas “irmão das coisas fugidias”. A “Multidão” que o cerca é formada pela noite, a solidão, a bruma (“Praia do fim do mundo”), mas também por um homem antigo, um menino que dorme, a adolescente anciã, os estudantes, o cego, as mulheres de Puri, e outras figuras palpáveis, de carne e osso, pertencentes ao mundo material.

E se Cecília ouviu desde cedo a desconhecida que lhe dizia: “Mais depressa! Mais depressa! Que eu te vou levar a vida!...// Finaliza! Recomeça!...”¹¹⁷ parece ser no hinduísmo que ela encontra explicações que suavizam a fatalidade da existência humana, que finda e recomeça a todo o instante. É da religiosidade oriental que lhe vem a certeza de que morte e vida fazem parte de um ciclo, repetido até o dia em que o ser encontrar sua libertação.

É nisso que ela parece acreditar ao nos definir como viajantes presos ao círculo da existência. E em busca de seu destino ela parte, em 1953, rumo à

¹¹⁶ SECCHIN, Antonio Carlos. “Cecília Meireles e os *Poemas escritos na Índia*”, p.136.

¹¹⁷ MEIRELES, Cecília. “Ísis”. In: *Poesia completa*, vol. 1, p. 39.

Índia, onde (re)encontra algo que povoou seus tempos de criança. Uma realidade que parece com a sua, mas que é diferente. Segundo ela, lá:

[f]alam-nos, então, de árvores, com flores e frutas perfumadas, aveludadas, que parecem todas as frutas e flores que conhecemos, sendo, porém, diferentes. Outras castas de maçãs, de pêssegos, de uvas – que não veremos noutros lugares. Também, outros pássaros, outras aves, que lembram faisões, que lembram perdizes, mas são outra coisa, com plumagem mais bela e vozes mais agradáveis.¹¹⁸

Por isso a flor, mesmo quando é representada pela rosa, é diferente das outras, pois essa que ela encontra no mundo oriental vem de lugares inóspitos como deserto.

E como a vida no lugar onde Cecília se encontra parece, para ela, outra, sua atitude diante do mundo também é outra, gerada por seu contato com esse universo singular. No Oriente, seu olhar está voltado não apenas para o imaterial, mas também para o real, o concreto, ela mesma afirma isso quando diz:

Ali, sim, é que eu teria visto os artesanos curvados sobre chalés fabulosos, a lavrarem a branca e veludosa lã com milhões de florezinhas miúdas, muito nítidas e coloridas, como violetas e miosótis e minúsculas rosinhas de todas as cores. Ali teria visto as mesmas flores, entrelaçadas de ouro, estenderem-se pelos reluzentes objetos de laca, numa profusão minuciosa, infatigável decoração. Ali teria podido admirar a arte e a paciência de transformar a madeira em preciosa bordadura, com folhagens caprichosas e multiplicadas flores, em tampas e caixas para jóias e cigarros, em mesas, biombos, bandejas... Teria visto essa delicada primavera estender suas hastes e suas pétalas por uma claríssima prata, em bules, vasos, copos de elegante perfil – tão fino, tão alto, como o dos aéreos pavões destes jardins...¹¹⁹

Isso ocorre porque quando se encontra no Oriente Cecília se sente em um lugar especial (no entre-lugar). Em suas próprias palavras: (...) o Paraíso é para esses lados nevosos de onde vêm os grandes rios – e esse Paraíso não

¹¹⁸ MEIRELES, Cecília. *Regresso*. In: *Crônicas de viagem*, vol. 3, p.30.

¹¹⁹ Idem, *ibidem*, p.30

verei, pois agora regresso, já saudosa e melancólica.”¹²⁰ Essa sensação de estar no éden faz com que ela perceba algo que muitas vezes esteve diante de seus olhos mas não foi motivo de sua atenção – o mundo material, porque a materialidade do Oriente lhe parece diferente da do Ocidente, essa materialidade parece muitas vezes divina (pelo menos é o que ela defende em “Oriente-Occidente”).

Por isso, é no Oriente que ela encontra aquilo que pensa que sua querida cidade parece ter perdido (“Lamento pela cidade perdida”) quando deixou de ser o que era.

Mas isso não parece explicar o encantamento de Cecília por um país que visitou fisicamente apenas em 1953. Seria muito mais fácil que houvesse um conflito entre a Índia que viu diante dos seus olhos, que lutava por seu espaço no cenário internacional (“Pequena voz”), e aquela onde se passaram suas fantasias da infância. Contudo, parece que quando esteve no Oriente seus olhos viram aquilo que ela acreditou ter conhecido desde a infância, o que fez de sua chegada à Índia uma revisita às terras para onde viajava em sua imaginação, onde até os pássaros podem confiar na natureza humana (“Ilha dos pássaros”), tão bondosa que é incapaz de prejudicar qualquer ser vivo. Antonio Carlos Secchin destaca:

A natureza indiana, em todos os seus reinos, é cantada por Cecília – seja o reino vegetal de “O canavial” e “Romãs”, seja o mineral de “Turquesa d’água”, “Ganges” e “Tempestade”, seja o animal, em “Cavalariças”, “Os jumentinhos” e “O elefante”. O mineral, em Cecília, tende a ser representado como força superior ou indiferente ao destino humano, enquanto o animal quase sempre comparece em comovente harmonia e solidariedade para com os homens. Daí predominarem, na sua obra, representações de animais domésticos ou domesticáveis, que contêm algo do que de melhor se pode desejar na humanidade: o amor, a amizade, a inocência, a confiança. (...)¹²¹

¹²⁰ Idem, *ibidem*, p.30

¹²¹ SECCHIN, Antonio Carlos. “Cecília Meireles e os *Poemas escritos na Índia*”, p. 135.

Porém os pontos de vista que a narradora das crônicas apresenta são norteados muitas vezes pela mensagem que deseja transmitir, já que um mesmo objeto é apresentado de formas diferentes, como acontece com a culinária, ora complexa (“Adeus amiga...”), ora simples, com “[m]uitas frutas: as mesmas frutas brasileiras que nos dão a impressão de não termos saído da terra (...)”¹²².

E o contato com essa realidade tão singular, com a qual se identificou, só foi possível graças às viagens (não apenas reais, mas também metafóricas) que realizou ao longo da vida. Ao conhecer a totalidade da qual fazia parte pôde conhecer melhor a si mesma, por isso as excursões foram tão importantes para ela, já que elas representaram uma forma de encontrar o outro e também o próprio eu.

O seu olhar de viajante, sempre atenta a tudo o que acontecia à sua volta, fez com que sua prosa se transformasse em algo poético, já que aquilo que ela escrevia era com a intenção de investigar as razões e os mistérios da existência humana.

Em seu ensaio “Tudo é corpo ou vazio”, Francis Wolff define dois tipos de poetas:

De um lado, há os poetas do *singular*, os que procuram dizer o único: seja isso a disposição de sua subjetividade individual (seu “estado de alma”), seja, mais objetivamente, a visão única oferecida por um lugar (paisagem, bairro, casa, etc.), a emoção particular de um movimento particular, ou a soma de afetos em que é apreendido um objeto determinado e familiar; enfim, poetas que buscam encerrar em palavras e por palavras que, por definição, são comuns e gerais, o que justamente escapa ao comum e ao geral, o que depende da singularidade pura. Sua arte permite pensar (isto é, apreender) o que ordinariamente escapa ao pensamento, isto é, ao conceito. Para eles, a poesia é a arte de pensar pela linguagem o que é rebelde à linguagem – e portanto ao pensamento. É a arte de apreender pelas palavras aquilo que – dificilmente – é apreendido pelos sentidos: o único. É a arte de dizer o puramente sensível.

¹²² MEIRELES, Cecília. *Aragem do Oriente*. In: Crônicas de viagem, vol. 2, p.125.

Em oposição a esses poetas líricos haveria os poetas filósofos, “à Lucrécio”, os que permitem pensar o mundo e não a singularidade das coisas. Do mesmo modo que a filosofia está a serviço da felicidade (ela deve acalmar as perturbações), essa poesia está a serviço da filosofia (ela deve tornar o remédio agradável). De maneira mais geral, a poesia é então a arte que permite tornar o pensamento suportável. Não é a arte de pensar pela linguagem a individualidade nua e única, mas, ao contrário, uma arte que toma por objeto o conceito mais geral e mais amplo (o mundo, a infinidade dos mundos), o conceito mais universal, por que se dirige a todos os homens, sem exceção, à condição humana em geral, e quer tornar esse conceito sensível, visível, palpável.¹²³

Se a vida é dura, se a existência humana é muitas vezes um martírio ainda bem que há poetas (-filósofos) como Cecília que tornam o inevitável tragável. Suas reflexões sobre a vida partem em direção ao universal, (característica que a aproximou dos escritores da escola simbolista). Assim como o eu baudelairiano o “passante quase enamorado” não é um eu empírico que pode ser nomeado, mas sim uma figura que parece representar a humanidade como um todo, já que estamos todos só de passagem nesse mundo.

Em sua poesia, por mais que se possa reconhecer muito de sua vida, o eu que fala normalmente não é um ser individual chamado Cecília Meireles, que trata das suas experiências pessoais. O eu lírico ceciliano é um ser intemporal, múltiplo e uno ao mesmo tempo, como a “gota de mercúrio, dividida, desmanchada pelo chão...”¹²⁴, procurando se integrar ao todo ao qual pertence (união que a poeta parece ter realmente alcançado quando esteve no Oriente em meio à “Multidão”).

As escolhas temáticas da “pastora de nuvens” fizeram com que ela muitas vezes, ao invés de simplesmente poeta, parecesse essa poeta filósofa de que fala Wolff, que tenta comunicar as experiências metafísicas do ser humano.

¹²³ WOLFF, Francis. “Tudo é corpo ou vazio”. In: NOVAES, Adauto. (org.) *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 80.

¹²⁴ MEIRELES, Cecília. “Canção quase inquieta”. In: *Poesia completa*, vol. 1, p. 337.

Fez filosofia tanto em verso como em prosa, gêneros que muitas vezes se misturaram em sua criação artística, como, por exemplo, em “Jardins”, crônica publicada inicialmente em 1964, escrita sob a certeza da morte cada vez mais próxima.

Nesse texto a narradora, que parece estar em um entre-lugar, se propõe a fazer um balanço de sua vida e refletir sobre a própria existência. Para tanto, ela faz uso de um elemento que não é típico de nenhum lugar, o jardim, este microcosmo que representa a criação, a manutenção da vida, uma tentativa humana de controlar a existência.

A viagem ocorre, nessa crônica, para dentro das lembranças da narradora, não há realmente uma transposição espacial, e sim um deslocamento temporal do ser para dentro de sua memória. E se for levado em conta o estado de saúde de Cecília quando escreveu esse texto, sua formação religiosa eclética, sua relação com o cristianismo e com o hinduísmo (que norteia muitos de seus pontos de vista), a escritora parece passar a limpo sua vida se preparando para a viagem rumo ao eterno – em direção ao paraíso.

A solidão evidente da narradora foi outro traço característico de sua arte, mas, se pergunta Cecília,

(...) haverá na terra verdadeira solidão? Não estamos todos cercados por inúmeros objetos, por infinitas formas da Natureza e o nosso mundo particular não está cheio de lembranças, de sonhos, de raciocínio, de idéias que impedem uma total solidão?¹²⁵

Mesmo sozinha ela sempre se viu cercada pelos outros, homens mulheres ou flores, enfim, outros objetos do mundo material.

Na sua viagem em busca de si mesma e do outro, o Oriente foi seu destino preferido, o lugar onde reencontrou as figuras de sua infância, reviveu as narrativas de sua babá, relembrou as músicas de sua avó. E dentre os países do Leste do globo foi a Índia que elegeu como sua (segunda) pátria, nação que só pode visitar fisicamente uma vez, em 1953, mas para onde,

¹²⁵ MEIRELES, Cecília. “Da solidão”. In: *Escolha o seu sonho*. Rio de Janeiro: Record, s/d, p.35.

sempre que possível, procurava se dirigir, mesmo que apenas em pensamento empreendendo não uma viagem, mas viagens, cujos rastros são aparentes tanto em sua obra em verso como em sua obra em prosa.

Se a passagem do tempo foi algo recorrente na obra de Cecília, a poética do viajante, apresentada em alguns poemas (como “Lei do passante” e “Motivo”), mas presente em grande parte de sua obra poética, foi mais uma forma que a poeta encontrou para tratar desse tema.

Em suas narrativas de viagem (e também em sua obra poética) a escritora fez uso de elementos comuns às diversas regiões do globo para tratar da existência humana. Em “jardins” esse elemento é novamente a flor, vocábulo repetido vinte vezes ao longo do texto. É diante “[d]e uma simples flor, fiel à sua genealogia, à sua linguagem, ao seu prazo de vida”¹²⁶ que a narradora inicia sua viagem para dentro de sua memória. Mas não apenas a flor, outros elementos cotidianos, como o pássaro, o rio, o mar, tudo isso foi para Cecília motivo para tratar da existência humana de forma tão singular que a aproximou de estéticas anteriores à sua época, já que foi no simbolismo que a escritora encontrou o modelo para fazer uma poesia que tentava unir o céu e a terra, o humano e o divino, o material e o imaterial, elementos que singularizaram sua produção literária e fizeram dela uma das mais importantes escritoras da literatura brasileira.

¹²⁶ MEIRELES, Cecília. “Jardins”. In: _____. *Crônicas de viagem*, vol. 3, p.284.

REFERÊNCIAS

- ALI, M. Said. *Versificação portuguesa*. São Paulo: EDUSP, 2006.
- ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO & LONGUINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário de. *Poesia e estilo de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- _____. *Três poetas de Festa – Tasso, Murillo e Cecília*. Rio de Janeiro: Padrão, 1980.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac Naif, 2009.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – Vol 1: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Obras escolhidas - Vol. 3: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BLOCH, Pedro. *Pedro Bloch entrevista*. Rio de Janeiro: Bloch Editores S.A., 1989.

BOLETIM BIBLIOGRÁFICO BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE. São Paulo: Biblioteca Mário de Andrade. Vol. 46, números 1/4, janeiro a dezembro de 1985.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRADBURY, Malcon & McFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BUENO, Raquel I. "As relações entre Ocidente e Oriente nas crônicas de viagem de Cecília Meireles." In: Anais do XVIII CELLIP - Centro de Estudos Lingüísticos e Literários do Paraná, Ponta Grossa, 2007.

_____. "Cecília Meireles: cronista e viajante em Portugal e em Goa". In: Anais do XIX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa, Curitiba, 2003.

CACCESE, Neusa Pinsard. *Festa*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1971.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 1996.

CANDIDO, Antonio et. al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, Rio de Janeiro: Unicamp, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CHOCIAIY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Niterói: José Olympio / UFF, 1986.

_____. *Notas de teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 2008.

DAMASCENO, Darcy. *Cecília Meireles: O mundo contemplado*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2006.

_____. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons e ritmos*. São Paulo: Ática, 2008.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. São Paulo: Atlas, 1994.

GOUVÊA, Leila V. B. (org.) *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, 2007.

_____. *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Edusp, 2008.

GOUVEIA, Margarida Maia. *Cecília Meireles – uma poética do “eterno instante”*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002.

GREGOLIN, Maria do Rosário. *Foucault e Pêcheux na análise do discurso: diálogos & duelos*. São Carlos: Claraluz, 2006.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

IANNI, Octavio. *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

MELLO, Ana Maria Lisboa de & UTÉZA, Francis. *Oriente e Ocidente na poesia de Cecília Meireles*. Porto Alegre: FAPA, 2001.

MEHTA, Gita. *Carma-Cola*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MEIRELES, Cecília. *Batuque, samba e macumba*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

- _____. *Cecília e Mário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- _____. *Crônicas de viagem*, 1, 2 e 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- _____. *Escolha seu sonho*. Rio de Janeiro: Record, s/d.
- _____. *Episódio humano*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2007.
- _____. *Inéditos*. Rio de Janeiro: Bloch, 1967.
- _____. *O que se diz o que se entende*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. *Poemas escritos na Índia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, s/d.
- _____. *Poesia completa*. 2 Vol. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____. *Problemas da literatura infantil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- _____. *Três Marias de Cecília*. Org. Marco Antonio de Moraes. São Paulo: Moderna, 2006.
- _____ et. al. *Quadrante 1*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968.
- MOISES, Massaud. *A criação literária, poesia*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- _____. *A criação literária, a prosa I, II*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- _____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- _____. *História da literatura brasileira*, 1, 2 e 3. São Paulo: Cultrix, 2001.
- MORETTO, Fúlvio M. L. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- MORICONI, Ítalo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- MURICY, José Candido Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Brasília: INL, 1973.
- NARAYANAN, Vasudha. *Conhecendo o hinduísmo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.
- ORTIZ, Airton. *Expresso para a Índia*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

PAES, José Paulo. *A aventura literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Vislumbres da Índia*. São Paulo: Mandarin, 1996.

PIMENTEL, Thaís Velloso Cougo. Viajar e narrar: toda viagem destina-se a ultrapassar fronteiras. *Vária História*, Belo Horizonte: UFMG, n. 25. p.81-120, 2001.

RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. Rio de Janeiro: Forense-universitária, 1968.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. São Paulo: EDUSP, 1997.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 1985.

SAID, Edward. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SAYERS, Raymond S. *Onze estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira /INL, 1993.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

STODDART, William. *O hinduísmo*. São Paulo: Ibrasa, 2004.

SUHAMY, Henry. *A poética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

TEZZA, Cristovao. *Entre a prosa e a poesia : Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. "A viagem e seu relato". *Revista de Letras*, São Paulo: Unesp, v. 39, n.1, p. 13-24, 1999.

TREVISAN, Armindo. *A poesia: uma iniciação à leitura poética*. Porto Alegre: Uniprom, 2001.

WELLEK, René & WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ZAGURY, Eliane. *Poetas modernos do Brasil: Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.